UNIVERSITÀ DI PISA

DIPARTIMENTO DI
FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA

CORSO DI LAUREA IN ITALIANISTICA

TESI DI LAUREA

Le rime dell'autografo *Vincenzo Capponi 183* di Alfonso de' Pazzi. Edizione critica e commentata

CANDIDATO
Valeria Orsini

RELATORE
Chiar.mo Prof. Giorgio Masi

CORRELATORE
Chiar.ma Prof.ssa Roberta Cella

ANNO ACCADEMICO 2019 / 2020

INDICE

PREMESSA 4
AVVERTENZA 6

CAPITOLO 1 ALFONSO DE' PAZZI ACCADEMICO E POETA: poesia, lingua e arte nella Firenze di Cosimo I 9
1.1. Cenni biografici 9
1.2. Alfonso de' Pazzi, pazzo accademico: Cosimo I e l'Accademia Fiorentina 10
1.3. L'Etrusco, Benedetto Varchi e gli aramei: per una teoria sulla lingua fiorentina 15
1.4. Alfonso de' Pazzi poeta satirico: la poesia ‹‹alla burchia›› e la musica senza note 21
1.5. Alfonso de' Pazzi poeta sacro 27
1.6. L'altro Alfonso 29
1.7. La tradizione manoscritta delle rime di Alfonso de' Pazzi 31

NOTA AL TESTO 34
Descrizione del testimone 34
Grafia 35
Nota all'autografia 35
Criteri di edizione e avvertenze generali 36
Elenco varianti 37
Casi particolari e testi posti in appendice 47

CAPITOLO 2 LE RIME DEL MS. *VINCENZO CAPPONI 183* 49

CAPITOLO 3 IL CANZONIERE AMOROSO DI ALFONSO DE' PAZZI. Una proposta interpretativa tra poesia e lingua 180
3.1. Il messaggio al lettore: una considerazione sulla raccolta 182
3.2. Il presunto proemio 184

3.3. L'‹‹immortal diva››: Beatrice, Laura e Camilla 185
3.4. Amore e poesia sulla barca della vita 187
3.5. Echi danteschi tra passato e presente 190
3.6. Alfonso allo specchio: l'autobiografismo 192
3.7. La presenza di Luigi Alamanni 193
3.8. La struttura della raccolta: canzoniere o silloge? 197
3.9. Stile e lingua nella poesia dell'Etrusco 201

APPENDICE 216

BIBLIOGRAFIA 221

PREMESSA

Quando color, che a nascer ancor hanno
Leggeran nostre rime e nostre prose,
In maniere diverse ed amorose,
Antichi questi tempi chiameranno[1]

Così scriveva Alfonso de' Pazzi e così lo ricordava Giorgio Pedrotti in apertura alla sua monografia[2], l'unica riguardo questo emblematico personaggio, scrittore e poeta fiorentino del XVI secolo: lo stesso Pedrotti ricordava l'assenza quasi totale di iniziative volte a salvare dalla polvere la sua produzione poetica, affidata a una quantità sterminata di carte e manoscritti, ad oggi ancora totalmente inediti, conservati principalmente nelle biblioteche e negli archivi di Firenze. È opportuno che noi, "che chiamiamo antichi questi tempi", riprendiamo in mano questo patrimonio, per dargli organicità e senso, per valorizzarne il prezioso contenuto.

Gli studi biografici e critici sull'Etrusco (soprannome del Pazzi) sono appunto davvero esigui: la monografia del 1902 di Giorgio Pedrotti, seguita l'anno successivo dalla recensione di Antonio Secchi[3], apre gli studi sull'autore, presentandocelo come accademico e come poeta, tralasciando però quasi del tutto la componente lirico-amorosa del Pazzi di cui si fa solo un breve accenno, difetto questo sottolineato anche dal Secchi. Inoltre è taciuta nella sua totalità la questione linguistica, al centro per forza di cose delle riflessioni di un autore che visse nel pieno dell'età di Cosimo I, di Benedetto Varchi, di Pietro Bembo. Dai primi anni del Novecento si passa direttamente al 2006 con il contributo di Arrigo Castellani *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze: le "canzone" e mascherate di Alfonso de' Pazzi,* edizione incentrata sulla componente artistica più nota del Pazzi, quella burlesca-popolare, per poi proseguire nel 2007 con l'intervento di Giorgio Masi *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco (A. de' P.)* in cui si descrive e si ricostruisce il rapporto che intercorre tra i manoscritti che ci consegnano la produzione poetica dell'Etrusco. Studi minori prendono in esame alcuni aspetti della vita e dell'opera di questo autore, ad esempio il testo

[1] Cfr. *Par*., XVII 117-120: *e s'io al vero son timido amico, / temo di perder viver tra coloro / che questo tempo chiameranno antico*. Come vedremo, la presenza di Dante nell'opera del Pazzi non è un caso isolato.
[2] PEDROTTI 1902: p. 3.
[3] SECCHI 1903.

di Robert Nosow del 2002 è l'unico a focalizzarsi sul parere dell'Etrusco in ambito di musica per poesia e nel volume di Michel Plaisance del 2004 si analizza il ruolo di Alfonso nell'Accademia Fiorentina e la sua posizione all'interno del dibattito sulla lingua.[4] Di fatto dell'opera dell'Etrusco conosciamo solo la *punta di un iceberg,* come ha affermato Masi[5], tutto o quasi tutto è ancora da fare.

Il capitolo introduttivo di questo studio, rinunciando a ogni pretesa di esaustività e completezza per cui sarebbero state necessarie ricerche approfondite negli archivi e una ricognizione dell'intera opera (impossibile da farsi nei tempi di una tesi magistrale), si propone, avvalendosi della bibliografia critica sopra citata, di tracciare il profilo personale e intellettuale dell'autore, con particolare attenzione al contesto storico e letterario del tempo, ai rapporti e alle cause.

Nel capitolo centrale si offre la trascrizione, l'analisi e il commento dei centotrenta componimenti consegnati al ms. *Vincenzo Capponi 183* conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, autografo e finora inedito. Dopo aver fornito una descrizione accurata del suddetto manoscritto (descrizione fisica e filologica) e una breve nota all'autografia, si forniranno i criteri di trascrizione utilizzati e l'elenco delle varianti.

Il capitolo finale cerca di assolvere a un duplice compito, *in primis* costituendo un commento esteso alla raccolta poetica che le fornisca un senso e una sistematicità sia all'interno del *mare magnum* del corpus letterario del Pazzi sia all'interno del canzoniere stesso, ammesso che tale sia: dal petrarchismo cinquecentesco, come vedremo, non fu immune neppure un poeta stravagante come Alfonso. La seconda parte sarà dedicata a una riflessione sulla prassi scrittoria dell'autore in parallelo al dibattito sulla lingua esploso a Firenze nel ´500 con particolare attenzione alle teorie linguistiche promosse dallo stesso, alla loro applicazione nella raccolta analizzata e al confronto con le altre opere dell'autore: in particolare si eseguirà uno spoglio linguistico volto a rintracciare i tratti fiorentino-argentei presenti nella raccolta.

L'obiettivo finale, che qui si propone di raggiungere, è quello di recuperare e valorizzare il contributo poetico e letterario di un versante meno conosciuto dell'opera di Alfonso de' Pazzi.

[4] NOSOW 2002 e PLAISANCE 2004.
[5] MASI 2007: p. 312.

AVVERTENZA

Nel primo capitolo vengono citate, in forma abbreviata, le seguenti opere:

CASTELLANI 2006: Aldo C., *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze, Le ‹‹canzone›› e mascherate di Alfonso de' Pazzi*, Città di Castello, Olschki.

CIPRIANI 1980: Giovanni C., *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Firenze, Olschki.

DONI 1928: Anton Francesco D., *I marmi*, a cura di Ezio Chiòrboli, Bari, Laterza.

LASCA 2015: *Le rime burlesche di Anton Francesco Grazzini detto Il Lasca*, a cura di Carlo Verzone, Banca dati "Nuovo Rinascimento". (www.nuovorinascimento.org)

LITTA 1819: Pompeo L., *Famiglie celebri d'Italia*, Milano, Giulio Ferrario, XXII, disp. 128, tav. IV.

MANNI 1774: Domenico Maria M., *Veglie piacevoli*, Firenze, Tomo V, p. 73.

MASI 2007: Giorgio M., *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco (A. de' P.)*, in Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma. Atti del seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, a cura di A. Corsaro - P. Procaccioli, Manziana, pp. 301-358.

NOSOW 2002: Robert N., *The debate on song in the Accademia Fiorentina*, in ‹‹Early Music History››, XXI, Cambridge University Press, XXI, pp. 175-221.

PATRIZI 1991: Giovanni P., *Domenico di Giovanni detto il Burchiello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, vol. 40.

PEDROTTI 1902: Giorgio P., *Alfonso de' Pazzi, accademico e poeta*, Pescia, E. Cipriani.

PLAISANCE 2004: Michel P., *L'Accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana, Vecchiarelli.

ROSSI 2020: Carla R., *Musica senza note, Alfonso de' Pazzi e il giovane con liuto del Bronzino*, in *Miscellanea di Studi in onore di Antonio Lanza*, a cura di M. Ceci e M. Troncarelli, Roma.

SECCHI 1903: Giuseppe S., *Recensione a Pedrotti*, in ‹‹Giornale storico della letteratura italiana››, Torino, Loescher Editore, XLI, pp. 394-401.

SIMONCELLI 1984: Paolo S., *La lingua di Adamo. Guillaume Postel tra accademici e fuoriusciti fiorentini*, Città di Castello, Olschki.

VARCHI 1857: Benedetto V., *Storia Fiorentina*, Firenze, Le Monnier.

Nel secondo capitolo vengono citate in forma abbreviata le edizioni di riferimento per le opere citate. Nel terzo capitolo vengono citate, in forma abbreviata, le seguenti opere:

ALBONICO 2006: Simone A., *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento,* Alessandria, Edizioni dell'Orso.

BALDACCI 1974: Luigi B., *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana Editrice.

CASADEI-SANTAGATA 2007: Alberto C. - Marco S., *Manuale di letteratura italiana medievale e moderna*, Bari, Laterza.

CASTELLANI 1967: Arrigo C., *Italiano e fiorentino argenteo* in ‹‹Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza››, Roma, Salerno editrice, I, pp. 17-35.

CASTELLANI 2006: Aldo C., N*uovi canti carnascialeschi di Firenze, Le ‹‹canzone›› e mascherate di Alfonso de' Pazzi*, Città di Castello, Olschki.

DE ANGELIS 2011-2012: Alberto D., *I sonetti delle Opere Toscane di Luigi Alamanni*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Trento, a.a. 2011/2012, prof. Andrea Comboni.

DIONISOTTI 1967: Carlo D., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.

GAMBERINI 2014: Diletta G., *Marginalità e innovazione nella poesia di Benvenuto Cellini* in «Il capitale culturale», Macerata, EUM, X, pp. 317-329.

LONGHI 1979: Silvia L., *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)* in ‹‹Strumenti critici››, Bologna, Il Mulino, 39-40, pp. 265-300.

MANNI 1979: Paola M., *Ricerche su tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco* in ‹‹Studi di Grammatica Italiana››, Firenze, Le Lettere, pp. 115-171.

MASI 2007: Giorgio M., *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco (A. de' P.)*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*. Atti del seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, a cura di A. Corsaro - P. Procaccioli, Manziana, pp. 301-358.

PEDROTTI 1902: Giorgio P., *Alfonso de' Pazzi, accademico e poeta*, Pescia, E. Cipriani.

ROHLFS 1966: Gerhard R., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Collana Piccola Biblioteca, 1966-68.

SHULZ-BUSCHHAUS 1987: Ulrich S., *Le "Rime" di Giovanni Della Casa come 'lectura Petrarce"* in ‹‹Studi petrarcheschi››, Roma, Salerno Editrice, vol. 4, pp. 413-426.

WEISS 1960: Robert W., *Alamanni Luigi* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 1.

CAPITOLO PRIMO

ALFONSO DE' PAZZI ACCADEMICO E POETA: poesia, lingua e arte nella Firenze di Cosimo I

1.1 *Cenni biografici*

Alfonso de' Pazzi nasce a Firenze il 19 ottobre del 1509 da un ramo fiorentino della celebre famiglia de' Pazzi, quarto di cinque figli, tra cui due fratelli e due sorelle: il padre Luigi di Giovan Francesco sposò la madre Lucrezia di Berardo Berardi nel 1503.[6] Ben poco possiamo dire sull'educazione data ad Alfonso visto che le fonti riguardo la sua infanzia e giovinezza sono pressoché assenti, ma nonostante questo possiamo ipotizzare per lui una rigorosa istruzione degna di una famiglia così nobile, soprattutto nel ramo fiorentino: Alfonso si dilettò per tutta la vita nella scrittura poetica e fu ammesso all'Accademia Fiorentina, dimostrando quindi di essere colto e istruito. Il padre, ostinato repubblicano e antimediceo, dovette educare il figlio secondo queste inclinazioni, anche se del presunto odio verso i Medici non si trova traccia nella vita di Alfonso e non sappiamo se e in quale modo prese parte agli avvenimenti del noto assedio di Firenze (ottobre 1529- agosto 1530): la Milizia Fiorentina accoglieva giovani dai 18 ai 30 anni, quindi Alfonso, all'epoca ventenne, poteva benissimo farne parte.[7] Dalla *Storia Fiorentina* del Varchi[8] si viene a sapere che Luigi di Giovan Francesco fu eletto il 16 settembre del 1529 ambasciatore presso papa Clemente VII ma si rifiutò per orgoglio e sul finire dello stesso anno fu uno degli Otto di Balia e nel 1530 uno dei Dieci di Libertà e Pace. In ogni caso, la Repubblica fu per Firenze una parentesi molto breve e nel 1531 fu ristabilito il vecchio ordine e un Medici, Alessandro, tornò a capo della Signoria. Le fonti ci dicono che il padre di Alfonso morì nel 1542 nominando il figlio unico erede del patrimonio della famiglia: Alfonso, l'anno successivo, per ottemperare ai suoi doveri, decise di sposarsi con Camilla di Piero del Giocondo, parente della celebre Monna Lisa ritratta da Leonardo da Vinci, da cui ebbe tre figli: il figlio Luigi sarà colui che, come vedremo, cercherà di riordinare l'opera poetica del padre.

[6] PEDROTTI 1902: p. 7; Arch. di St. di Fir. Raccolta B. Dei, sulla famiglia de' Pazzi, c. 144 (citato da Pedrotti in PEDROTTI 1902: p.6); LITTA 1819: Tomo XXII, tav. IV.
[7] PEDROTTI 1902: pp. 8 e seguenti.
[8] VARCHI 1857: X; PEDROTTI 1902.

Nel settembre del 1543 Alfonso venne ammesso all'Accademia Fiorentina[9], ex Accademia degli Umidi, e al suo interno ebbe modo di collaborare insieme ad autori importanti del periodo e di dimostrare le proprie capacità intellettuali e la propria vena poetica, non sempre in linea col pensiero comune. Nel 1548 ottenne anche una carica politica, la podesteria di Fiesole.

Alcune fonti[10] sono concordi nell'indicare come data della sua morte il 3 novembre del 1555: per certo sappiamo che in una lettera del 20 settembre 1557 Girolamo Amelonghi (detto il Gobbo da Pisa), colui che curò una raccolta di sonetti del Pazzi per Cosimo I, lo dà per morto e che negli Atti dell'Accademia risultava ancora vivo in data 21 febbraio 1551.[11]

Per quanto riguarda la personalità e il temperamento del Pazzi riporterei un estratto della descrizione che ne fa il Pedrotti:

> Vedendo una quantità di letterati, ambiziosi di cariche e d'onori, adulare i nobili e i potenti, e riceverne benefizi e favori, vedendo indotti atteggiarsi a sapienti, pavoneggiarsi nelle sale delle accademie, a null'altro intenti che a piacere ed a farsi applaudire dai loro compagni d'ozio, ne fu scosso, li disprezzò e li sferzò con i suoi versi, coi suoi motti arguti e pungenti.

Alfonso de' Pazzi fu proprio questo e anche molto di più, la sua personalità stravagante e la sua natura collerica, sempre però sul piano dello scherzo e della burla, lasciano il segno nei suoi componimenti e nei suoi motti di spirito, con un dialogo intertestuale fittissimo: primo fra tutti fu Benedetto Varchi il bersaglio della sua pungente ironia, come dimostra l'immensa quantità di sonetti contro di lui di cui parleremo più avanti.

1.2 *Alfonso de' Pazzi, pazzo accademico: Cosimo I e l'Accademia Fiorentina*

Notizie più consistenti su Alfonso de' Pazzi si hanno a partire dal suo ingresso nell'Accademia Fiorentina avvenuto il 7 settembre 1543.[12] Per comprende il suo ruolo e quello degli altri accademici dobbiamo però fare un passo indietro a pochi anni prima: il primo novembre del 1540, su ispirazione della patavina Accademica degli Infiammati,

[9] PEDROTTI 1902: p. 12.
[10] MANNI 1774: Tomo V p. 73; LITTA 1819: Tomo XXII, tav. IV.
[11] PEDROTTI 1902: pp. 17-18.
[12] Come ci informa Aldo Castellani (CASTELLANI 2006: p. 62) reperendo l'informazione dagli atti ufficiali dell'Accademia (BNCF, II, IV, 1, cc. 8-14).

alcuni intellettuali fiorentini, tra cui Niccolò Martelli, il Lasca e Cinzio Romano, diedero vita all'Accademia degli Umidi, ‹‹attendendo che cosa alcuna non fussi procreata in questo mondo senza humidità››.[13] L'Accademia nacque col proposito di commentare le opere di Petrarca e di altri autori fiorentini e di ragionare sulla lingua toscana: il ritrovo era in via San Gallo, nel salotto di Giovanni Mazzuoli, alias Stradino, colui che aveva combattuto a fianco di Giovanni dalle Bande Nere. La neo-accademia, nata con propositi ludici e di passatempo[14], finì ben presto per riformarsi e assumere un ruolo più serio e ufficiale: il 25 dicembre del 1540 cominciò infatti un periodo di trasformazione culminante nel nuovo statuto dell'11 febbraio del 1541 e nella completa riorganizzazione del febbraio 1542.[15] Il ritrovo ludico e privato finì per trasformarsi nell' Accademia Fiorentina, di impianto statale, fortemente voluta da Cosimo, il quale si pose come erede di un bagaglio culturale trasmessogli da Leone X e da Cosimo il Vecchio. L'Accademia raggruppava oramai tutti gli intellettuali, scrittori e artisti fiorentini affiancandosi come istituzione culturale ufficiale allo Studio pisano.[16] Il duca si eresse a principe giusto, protettore della rinascita delle lettere e delle scienze ma soprattutto strenuo promotore della lingua toscana: nell'Accademia si discuteva ormai soltanto dell'importanza di saper padroneggiare la lingua di Firenze e di istruire i giovani in tal senso, futura élite al servizio dello stato; di questo, gli *Umidi* originari, tra cui primeggiava il Lasca, erano ovviamente scontenti.

A scombussolare gli equilibri dell'Accademia arrivò nell'agosto 1543 Benedetto Varchi, colmo di esperienza e di nuove prospettive maturate tra gli Infiammati: il rientro in patria del letterato non fu molto apprezzato dagli altri accademici, dai quali veniva considerato un rivale che aveva trascorso troppo tempo lontano da Firenze; nonostante queste ritrosie, il 12 aprile del 1545 Varchi ottenne il consolato. L'istituzione fiorentina, pilotata dagli interessi cosimiani, attraversò un periodo di crisi tra il 1546 e il 1547 anche perché il Lasca e gli altri Umidi, pur essendo all'interno dell'Accademia, formavano un gruppo a sé: ‹‹Dépossédés de l'institution qu'ils avaient fondée, ils se sont en effet regroupés dans la *tornatella* ou *tornata* dont le pivot est Stradino››;[17] in questo clima l'arrivo di Varchi rappresentò per loro, nonostante tutto, un sostegno contro il nuovo spirito controriformista.

[13] Cod. Marucell. B, III, 52, c 1.
[14] ‹‹E per che questa nostra Accademia degli Umidi è creata per passatempo, vogliamo e intendiamo che sia del tutto libera›› (BNCF, II, IV, 1, c. 4r). Il Lasca per *ludus* aveva dato alle stampe il primo libero delle opere di Francesco Berni (CASTELLANI 2006: p. 60 nota. 21).
[15] PLAISANCE 2004: pp. 79 e seguenti.
[16] PLAISANCE 2004: pp. 123 e seguenti.
[17] PLAISANCE 2004: pp. 148-149.

Alfonso non fece parte dell'iniziale gruppo degli Umidi ed entrò nell'Accademia quando oramai erano mutati gli statuti e gli intenti. Dopo alcuni anni di silenzio, la prima notizia su di lui risale al 29 luglio del 1546 quando chiese ai letterati di pronunciarsi sulla reale esistenza della Laura petrarchesca, un dubbio attorno a cui giravano molte dissertazioni accademiche del periodo, ma la risposta arrivò solo nel maggio del 1547: Laura ‹‹era stata donna di sangue e di carne, amata sommamente e piaciuta al detto Petrarca››.[18]
Nel maggio del 1545 fu ammesso all'Accademia Girolamo Amelonghi, conosciuto come il Gobbo da Pisa, un personaggio legato in modo particolare ad Alfonso e colui che contribuirà alla diffusione delle sue poesie presso Cosimo. Nel 1546 in occasione della partecipazione dell'Amelonghi alla mascherata *Le cento arti,* avente come tema la follia universale, Alfonso scrisse per lui il madrigale ironico *O gobbo ladro spirito bizzarro*; il fatto fu reso noto al duca dall'Amelonghi stesso:

O Gobbo ladro, spirito bizzarro,
Che di' tu or di me? hai tu veduto,
Ch'i pazzi come te vanno in sul Carro?
Ed io, che pazzo son sempre vissuto,
E morrò pazzo, al Trionfo de' pazzi,
Non son per pazzo stato conosciuto.[19]

Il Gobbo non se le lasciò dire e in tutta risposta compose due capitoli, il primo dei quali, intitolato *Lamento dell'Etrusco,* terminava così:

Or per tai casi strapazzeschi e nuovi,
E per esser tra' pazzi il più bizzarro,
Dovea ciascun con forti e saldi chiovi
Incatenar l'Etrusco innanzi al carro.[20]

Il Gobbo inoltre, nella lettera a Cosimo, raccontava di aver sognato l'Etrusco che, leggendo un capitolo allo Stradino, si lamentava di essere stato spodestato del titolo di re dei Pazzi:[21] lo spirito burlesco e canzonatorio, come vediamo, animava molti letterati dell'Accademia.

[18] PEDROTTI 1902: p. 33.
[19] LASCA 2015: p. 620.
[20] *Ivi*, p. 621.
[21] *Ivi*, p. 620

Il rapporto tra l'Amelonghi e il Pazzi era quindi una relazione di amore-odio riconosciuta anche dagli altri accademici; Niccolò Martelli scrive a tal proposito al Gobbo: ‹‹Et poi voi sete obligato a cantar le lodi dello Etrusco; et il soggetto di lui è causa del comporre di voi, che fuor di cotesto avete pari assai››;[22] nell'aprile del 1547 la *Gigantea* dell'Amelonghi sarà proprio dedicata ad Alfonso de' Pazzi. Nel 1557, morto l'Etrusco da due anni, l'Amelonghi decide di offrire al duca una raccolta di sue poesie (circa un centinaio, quasi tutte contro il Varchi): questa raccolta rappresenta il primo nucleo di testi del Pazzi messo in circolazione, quello più conosciuto e l'unico ad essere stato stampato, nel 1729.[23] Questi fatti rendono più chiari i rapporti che intercorrevano tra Alfonso e Girolamo, compagni non solo nello scherzo e nella burla ma anche nelle questioni più importanti: per quanto riguarda il dibattito linguistico sul volgare fiorentino entrambi si tennero lontani sia dalle posizioni 'estremiste' del gruppo dei cosiddetti *aramei* sia da quelle di Varchi, per ragioni soprattutto di comodo e municipalistiche. La partecipazione di Alfonso ai fatti dell'Accademia non fu quindi marginale, la sua figura e le sue opinioni letterarie, seppur viziate talvolta dall'opportunismo politico e dalla provocazione, contribuirono attivamente ai dibattiti culturali del consesso. Pur non rientrando nell'originario gruppo degli Umidi, si schierò dalla loro parte quando nel 1526 uscì il *Dialogo contra i poeti* di Francesco Berni, in cui l'autore negava di essere poeta definendo i suoi versi solo *baie*: Alfonso insieme agli Umidi rivendica l'indipendenza della poesia, ne critica il servilismo (nuova caratteristica acquisita con le riforme cosimiane) in nome del ‹‹normale fluire del suo 'naturale'››.[24] Non dobbiamo però ritenere che il Pazzi, a differenza del Lasca, assumesse tale posizione per motivi politici: anche il suo interessamento per Petrarca del 1546 rifletteva un atteggiamento disimpegnato o comunque legato a ragioni puramente letterarie; seppur nobile di nascita, resterà sempre fedele al regime mediceo per necessità personale e penserà perfino di scrivere un poema celebrativo sull'assedio di Siena, ma senza risultati. Questa posizione atipica di nobile ma perfettamente inserito nel regime assolutistico cosimiano è la causa del suo isolamento e forse anche della mancanza di informazioni per la ricostruzione della sua vita e della sua opera.[25]

La parentesi dell'Etrusco nell'Accademia e nella vita culturale fiorentina in genere, non passò però inosservata, e se l'Amelonghi decise di offrire una parte della sua opera in versi a Cosimo dando avvio alla tradizione manoscritta delle sue poesie, il Lasca gli dedicò alcuni

[22] PLAISANCE 2004: p. 177.
[23] Si veda MASI 2007: p. 314. Il manoscritto in questione è il *M VII 1061*.
[24] CASTELLANI 2006: p. 65.
[25] CASTELLANI 2006: p. 85 e seguenti.

componimenti, soprattutto d'intonazione burlesca; leggiamo a titolo di esempio l'epitaffio funebre, probabilmente composto quando era ancora in vita (un genere burlesco che l'Etrusco stesso praticò):

A M. ALFONSO DE' PAZZI

Colui ch'ebbe sì stratta fantasia,
de' Pazzi Alfonso è qui sepolto,
il quale vivendo non fu uom né animale,
or morto non si sa quel ch'ei si sia.

Con tutte quante l'operacce sue,
ch'al gran Varchi dier già biasmo infinito,
in questo cacatoio è seppellito
Alfonso, pazzo in rima e in prosa bue.[26]

E un sonetto sempre in occasione della sua morte:

NELLA MORTE DI ALFONSO DE' PAZZI

Piangi, Fiorenza bella, piangi quello
tuo figlio Alfonso, già pazzo maggiore,
e di lagrime pieno e di dolore
affliggiti, Arno, mesto e meschinello.[27]
[…]

Pur partecipando attivamente agli incontri dell'Accademia, il Pazzi non riuscì mai ad ottenere nessuna carica importante anche se per più volte fu proposto dagli altri membri. All'agosto del 1547 risale la sua lettura del sonetto petrarchesco *Orso, al vostro destrier si po' ben porre*[28] e al novembre del 1549 quella di *Persequendomi Amor al luogo usato*.[29]

[26] LASCA 2015: p. 695.
[27] LASCA 2015: p. 58.
[28] Cod. Marucel. B, III, 52, c. 44.
[29] *Id*. c. 58.

L'Accademia Fiorentina non fu l'unica a formarsi a Firenze in quegli anni, ma ce ne furono molte altre, tra cui quella del Piano e dei Piacevoli a cui prese parte Alfonso col soprannome di *Bibone Etruschi*.[30]

1.3 *L'Etrusco, Benedetto Varchi e gli aramei: per una teoria sulla lingua fiorentina*

Il rapporto tra Alfonso de' Pazzi e Benedetto Varchi merita una trattazione a parte almeno per la perseveranza e la tenacia dimostrate dal primo, che non mancò occasione per scagliarsi contro il secondo e 'sonettarlo': il Varchi rappresentò per il Nostro un vero e proprio bersaglio quotidiano e le centinaia di componimenti presenti nei suoi manoscritti ne sono la conferma. Il motivo scatenante questa costante invettiva è tutt'ora un mistero, ma come ci suggerisce Castellani[31] possiamo ipotizzarne l'inizio nel 1545, quando Varchi cade in disgrazia presso il duca a causa di un'accusa molto pesante a suo carico; se sommiamo questo al suo rientro a Firenze, da ex fuoriuscito, concesso nel 1543, è probabile che le invettive contro di lui abbiano preso avvio in questo frangente anche da parte di altri personaggi. Il risentimento per l'allontanamento del Varchi dalla patria è sicuramente presente in Alfonso:

E dov'è ito a studio mai l'Etrusco?
E dove non è stato a scuola il Varchi?
A Padova, a Bologna è stato il Varchi,
e non mai di Firenze uscì l'Etrusco.[32]

Tralasciando l'intento burlesco e provocatorio del Pazzi, insito nella sua personalità, il rancore contro il Varchi mostra di essere motivato da ragioni più serie: a Firenze e in particolare tra i letterati dell'Accademia si era fatto costante il dibattito sulla lingua ed era stato Cosimo stesso a porlo al centro degli interessi politici della sua istituzione; le mire del duca si estendevano al di là dei confini della città di Firenze, allargandosi all'intero territorio della Toscana. Per legittimare un potere non più cittadino ma regionale era necessaria una

[30] PEDROTTI 1902: p. 36 e seguenti.
[31] CASTELLANI 2006: pp. 88 e seguenti.
[32] CASTELLANNI 2006: p. 90.

teoria storica che sganciasse il principato mediceo dal debito con l'Impero Romano e con il popolo dei latini. L'opera di Giovan Battista Gelli (accademico e console nell'anno 1548) *Dell'origine di Firenze* colmava tale necessità: al suo interno si teorizzava l'origine aramea di Firenze e si identificava la Toscana con la prima terra abitata dopo il diluvio.[33] Il trattatello gelliano, dedicato a Cosimo e pubblicato negli anni ´40, ispirò Giovan Battista Giambullari (anch'esso accademico ed esperto in lingue semitiche) che con il suo *Gello* arricchì il regime del duca di un nobile passato etrusco, oltre a fornire un supporto per chiarire l'origine del volgare fiorentino, strumento di coesione al centro degli interessi cosimiani. Dopo il diluvio universale Noè-Giano avrebbe raggiunto la Toscana portandovi la lingua aramea (l'aramaico) e fondando le città più importanti; secondo questa ricostruzione la lingua fiorentina non deriverebbe più quindi dalla corruzione del latino ma dall'etrusco; il potere mediceo veniva così nobilitato e legittimato attraverso un passato illustre che aveva reso grande la Toscana e non più solo Firenze. La nuova moda arameo-etrusca, promossa da Gelli e Giambullari, si collocò al centro dei dibattiti dell'Accademia Fiorentina[34] e gli *aramei* (epiteto dispregiativo dato dagli altri accademici) riuscirono per un po' di tempo a primeggiare. Le nuove teorie linguistiche, costruite *ad hoc* per gli interessi della politica culturale del duca, provocarono non poche questioni in seno all'Accademia: rimaneva da chiarire anzitutto l'episodio biblico della Torre di Babele e il ruolo della lingua originaria parlata da Adamo, e in ciò vennero coinvolte anche le teorie linguistiche di Dante. L'interesse per Dante tra gli accademici non si dimostrò allora unicamente incentrato sulla *Commedia;* le due ipotesi linguistiche distinte del Gelli coinvolgevano in questo caso anche il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*: da un lato quella dantesco-aristotelica basata sulla progressiva corruzione dell'originaria unica lingua con la Torre di Babele come episodio leggendario e ispirata al *Convivio*; dall'altro quella mitologico-biblica che portava avanti l'idea dell'unicità linguistica e culturale del genere umano interrotta con la confusione delle lingue, ispirata al *De vulgari*.[35] La polemica instauratasi non rimase però solo sul piano della riscrittura del passato attraverso le "fantasie" aramee, ma finì per coinvolgere bersagli in carne e ossa, primi fra tutti i bembisti, Padova e quindi Benedetto Varchi. La presenza del

[33] CIPRIANI 1980: cap. V, pp. 71 e seguenti.
[34] SIMONCELLI 1984: pp. 16 e seguenti.
[35] SIMONCELLI 1984: pp. 30 e seguenti. Per una panoramica più ampia della questione con le relative influenze culturali e filosofiche si leggano anche le tesi di Guillaume Postel, orientalista e linguista francese, ispiratore delle teorie aramee degli intellettuali fiorentini (in SIMONCELLI 1984). Postel nel 1538 pubblicò il *De originibus seu de hebraicae linguae et gentis antiquitate*, un saggio in cui dimostra che tutte le lingue derivano dall'ebraico, discendente a sua volta dalla lingua di Noè; nel 1551 invece pubblica il *De Etruriae regione* in cui si allinea con le posizioni del Gelli e del Giambullari.

Varchi, a Firenze e in Accademia, risvegliava risentimenti sia politici che linguistici soprattutto tra gli ex Umidi, spodestati del loro circolo ludico e privato, ma questo non impedì il formarsi di un'alleanza, anche se "in negativo": da un lato Varchi e gli Umidi e dall'altro i filomedicei, Gelli e Giambullari. La già debole coalizione finì per sciogliersi del tutto quando fu proprio Benedetto Varchi, nel 1545, ad ottenere il consolato e proprio in tale occasione pronunciò un'orazione che non lasciò spazio a dubbi riguardo le sue posizioni linguistiche: esaltando gli "umidi" fondatori dell'Accademia finì in realtà per tessere l'elogio di Pietro Bembo, ‹‹a' cui versi e alle cui prose uniche e perfette, e più tosto divine che umane, secondo il giudicio di tutt'i migliori […] tutt'i Toscani, anzi tutte le nazioni, e massimamente noi Fiorentini semo grandissimamente tenuti e strettissimamente obbligati››.[36]

Il consolato di Bartolomeo Panciatichi del 1546, fedelissimo di Cosimo, portò ad un inasprimento delle trasformazioni dell'Accademia e ad una svolta ancora più evidente verso la linea culturale dello Stato. Nel 1546, nei *Capricci del Bottaio*, Gelli raffinava le teorie linguistiche estremiste eliminando le fantasticherie aramee e rivolgendo semmai l'invettiva contro coloro che volevano mettere in regola la grammatica italiana e che credevano che la lingua fiorentina fosse una corruzione del latino, ossia i bembisti, Bembo, Trissino e lo Speroni.[37] Durante questo periodo Benedetto Varchi in realtà si tenne lontano dalle discussioni, impegnato com'era dal 1547 a scrivere la *Storia Fiorentina* sotto ordine di Cosimo, e solo nel 1560, dopo la sua morte, uscirà l'*Hercolano*.

Dobbiamo a questo punto cercare di chiarire in quale misura Alfonso de' Pazzi ha avuto un ruolo nell'allontanamento di Varchi e da dove ha avuto origine l'astio costante contro l'accademico padovano. Quando nel 1553 Varchi, durante una lezione sulla poesia, dichiarò che solo chi è nato a Firenze può eccellere in questa arte, dimostrò in realtà di far riferimento alla sola poesia 'seria', non attribuendo valore poetico alla poesia burlesca, neppure come passatempo.[38] A tal proposito l'atteggiamento di Alfonso riflette le posizioni linguistiche statali e municipalistiche espresse dal Gelli nei *Capricci del Bottaio*: la lingua comune letteraria è il fiorentino parlato all'epoca di Cosimo, il volgare contemporaneo presente nelle poesie burlesche e carnevalesche. Un'espressione di questo gusto popolare e fiorentinizzante la troviamo nell'opera di Anton Francesco Doni, i *Marmi*, la cui edizione definitiva uscirà solo tra il 1551 e il 1552 senza ottenere nei secoli molta fortuna. I *Marmi* sono divisi in

[36]Dall'orazione di Benedetto Varchi *Orazione nel pigliare il consolato dell'Accademia fiorentina,* citata in SIMONCELLI 1984: p. 48.
[37] SIMONCELLI 1984: pp. 73 e seguenti.
[38] CASTELLANI 2006: p. 72.

quattro parti, ciascuna delle quali dedicata a figure diverse e comprendono una serie di dialoghi che si immaginano avvenuti nelle sere estive sulle scale del duomo di Firenze tra accademici e fiorentini del tempo. Nel *Ragionamento settimo fatto ai marmi di Fiorenza* si assiste, a un certo punto, alla discussione tra il conte Fortunato Martinengo e Alfonso de' Pazzi, il quale cerca di spiegare al nobile, desideroso di imparare la lingua fiorentina, che è solo stando a Firenze che questo è possibile:

ALFONSO. Se desiderate imparar la nostra lingua, state con esso noi; di cosa nasce cosa e il tempo la governa; forse che v'addestrerete.
CONTE. Imparerò io poi?
ALFONSO. Questa è la giuggiola: voi ve n'avvedrete; penso di sì.[39]

Il Pazzi si mostra molto risoluto nello spiegare l'autenticità e la particolarità del proprio volgare, impossibile da mettere in grammatica, al contrario di quanto cercano di fare in molti:

CONTE. Perché non fate voi altri fiorentini una regola della lingua e non aver lasciato solcar questo mare di Toscana al Bembo e a tanti altri che hanno fatto regole, ché sono stati molti e molti che ne hanno scritte?
ALFONSO. Bastava uno che scrivesse bene e non tanti; poi noi altri fiorentini siamo cattive doghe da bótte, perché ci accostiamo mal volentieri a' vostri umori; voi la tirate a vostro modo e noi a nostro la vogliamo. Voi scrivete «prencipe, volgare, fósse» e noi «principe, vulgare» e «fusse»; perché cosí è la nostra pronunzia, a non far quel rumore, benché i nostri contadini l'usino. Brevemente, egli mi pare quasi impossibile a farne regola, da che tante gramatiche si vanno azzuffando attorno; e il nostro favellare e il nostro scriver fiorentino è nella plebe scorretto e senza regola, ma negli academici e in coloro che sanno egli sta ottimamente. Però, se noi facessimo delle regole, che è che è, voi ci piantareste inanzi una scrittura d'un de' nostri e v'atterreste alla vostra regola, alla quale giá con l'uso delle stampe da voi altri approvate ha giá posto il tetto: sí che noi scriveremo a modo nostro e favelleremo e voi con le regole e con i vostri termini vi goderete la vostra pronunzia e le scritture dottissime.
CONTE. Alla fede, da real cavalieri, che ancor voi sète entrati talvolta nel pecoreccio con quelle vostre ortografie.
ALFONSO. Noi facciamo a farcene una per uno: voi aveste il Trissino e noi Neri d'Ortelata. Non sapete voi, signor conte, che ogni estremo è vizioso?

[39] DONI 1928: p. 76.

CONTE. Un vocabulario di lingua e d'ortografia non sarebbe cattivo.[40]

Nel salutarsi cita l'Accademia Fiorentina:

CONTE. La signoria vostra mi dia licenza.
ALFONSO. Pigliatela al piacer vostro. A me accade d'andare a metter ordine agli academici di fare alcuni ragionamenti a questi Marmi, i quali sieno utili e piacevoli.
CONTE. Andate, ché io mi raccomando.
ALFONSO. A rivederci inanzi che vi partiate e a Dio.[41]

I punti fermi dell'argomentazione di Alfonso a favore del fiorentino vivo sono proprio in opposizione alle teorie di Bembo: importanza dell'uso di espressioni idiomatiche, necessità di imparare la lingua ascoltandola per strada e non leggendola sui libri e inutilità delle regole grammaticali.
La predilezione per il fiorentino parlato, riflesso della politica culturale degli anni '40, subirà delle modificazioni con l'evoluzione cortigiana del principato e nel *Ragionamento sopra le difficoltà di mettere in regole la nostra lingua* il Gelli preciserà la tesi espressa precedentemente nei suoi *Capricci*: il fiorentino scelto è sì quello parlato ma parlato dalle persone colte. Ciò che cambiò in realtà fu la prospettiva filosofica sulla lingua: il concetto aristotelico di 'uso' ereditato dai padovani *Infiammati* grazie ai contatti con i fuoriusciti fiorentini, soprattutto Benedetto Varchi, era stato sostituito dal platonismo tradizionale fiorentino insieme alla necessità di fissare regole precise per la lingua.[42]
Alla base del difficile rapporto tra Alfonso e Varchi vi erano dunque, prima di tutto, ragioni linguistiche, che nascondevano una più profonda tensione per gli equilibri politici e letterari. Le pompose e interminabili lezioni tenute da Varchi in Accademia furono uno dei bersagli del Pazzi:

Le canzoni degli occhi ha letto il Varchi,
Ed ha cavato al gran Petrarca gli occhi,
E questo lo vedrebbe un uom senz'occhi:
Cosa per certo non degna d'un Varchi. […][43]

[40] DONI 1928: cit. p. 76.
[41] *Ivi*, p. 78.
[42] CASTELLANI 2006: pp. 74-75.
[43] PEDROTTI 1902: p. 44-45.

In un sonetto lo mette alla berlina paragonandolo a Caronte che trascina una navicella (l'Accademia) sulla quale nessuno vuol dargli ascolto:

Il nostro Varchi nel gran fiume Lete
Immersa messe in frusta navicella
Nostra Accademia, e tra crudel procella
E piloto si fe' come sapete.
[…][44]

In un altro componimento scherza addirittura sul loro rapporto di amore-odio:

Il Varchi non può star senza l'Etrusco,
L'Etrusco non può viver senz'il Varchi;
Senza l'Etrusco che sarebbe il Varchi?
E senza il Varchi che saria l'Etrusco?
[…][45]

La vena burlesca dell'Etrusco contro il Varchi è visibile anche in un epitaffio mortuario:[46]

Del Varchi nostro è la cenere trita
Chiusa e impeciata dentro a questa cassa,
E pur sospira ancora,
Perché morir non può chi non ha vita:
Non ragionar di lui, ma guarda, e passa.[47]

Interessantissimo ai fini della nostra trattazione il sonetto del Pazzi presente nel ms. *Magl. VII 270* (p. 20) conservato presso la BNCF:

Gli Etruschi e' Varcheschi han guerra insieme
e chiamat' han per albitro il Visino
non si fidando del padre Stradino

[44] *Ibidem*.
[45] *Ibidem*.
[46] Il genere burlesco degli epitaffi mortuari in vita fu utilizzato molto dal Pazzi.
[47] PEDROTTI 1902: p. 48.

perché la parte degli Umidi tiene.

E la lor lite in questo si contiene,
se può un chiaro ingegno peregrino,
senz'aver greco o senz'aver latino,
posseder le scienze intere e piene.

I Varcheschi non voglion per niente,
e gli Eruschi pur provon per averso;
a chi sormonta il gran volgo s'attiene.

I dotti dicon dunque: ‹‹Abbiàn noi perso
ciò che imparammo nella scuola d'Atene,
o ver il mondo e i ciel van a riverso.››[48]

Al centro del componimento vediamo rappresentate, seppur in modo ironico alla maniera del Pazzi, le varie posizioni linguistiche presenti in Accademia riguardo la superiorità del volgare sul latino: può un ‹‹chiaro ingegno peregrino, / senz'aver greco o senz'aver latino, / posseder le scienze intere e piene››? Da una parte gli eccessi aramei, dall'altra le regole grammaticali del Varchi e in tutta la questione la posizione linguistica di Alfonso non riesce a trovare una collocazione precisa, lontana da entrambe le fazioni ma comunque poco definibile, sintomo di una difficoltà a collocarsi prima di tutto nella società del suo tempo.

1.4 *Alfonso de' Pazzi poeta satirico: la poesia ‹‹alla burchia›› e la musica senza note*

Come abbiamo già accennato, alla fine degli anni Quaranta del Cinquecento le scelte culturali di Cosimo iniziarono a riflettere quelle politiche, sempre più assolutistiche, e si assistette così, anche nelle manifestazioni popolari, a un gusto rivolto alla mitologia e al vagheggiamento di un ritorno all'età dell'oro laurenziana. Il Lasca in alcune sue ottave tratte da *Sopra il compor canti moderni* allude proprio ai vecchi schemi degli spettacoli cittadini di cui Alfonso sembrava essere un ideatore apprezzato:

[48] Sonetto trascritto e citato da Aldo Castellani in CASTELLANI 2006: p. 95.

Copiando vanno dalle pricissione
e fanno canti ove ogni loro intento
è che intesi non sian dalle persone
per aver dopo a farvi su il comento.
Guardate dunque che consolazione
ne può cavar la gente o che contento.
Ahi, ciel, tu ci facesti pur gran torto!
O Alfonso de' Pazzi, tu sei morto!
[…]
Io mi ricordo già quando gli andava
un canto, prima che fusse riposto
che tutto quanto a mente s'imparava,
tant'era bello e chiaro e ben composto;
ma or non pure un ver[s]o se ne cava
e non s'intende il nome che gli è posto,
che quei madrigaluzzi ai lor suggetti
troppo stitichi sono e troppo gretti.[49]

All'interno delle accademie e tra i letterati si era soliti dilettarsi con un genere molto in voga nel Cinquecento, ossia la poesia satirica, riflesso dello stile di vita nobiliare e dell'invidia che ne derivava: Alfonso de' Pazzi fu in questo sicuramente il compositore più implacabile. Oltre al povero Benedetto Varchi, reo di essersi allontanato da Firenze come fuoriuscito, i bersagli letterari del Pazzi furono numerosissimi, così come mostra Pedrotti nella sua monografia: dal Giambullari, al Gelli, al Lasca fino al già citato Amelonghi.[50]
I generi 'popolari' sperimentati da Alfonso spaziarono anche verso la produzione carnascialesca, ossia canti di arti e mestieri spiccatamente fiorentini, [51] fino alla poesia burchiellesca, il genere per cui il Pazzi ha cura di dichiararsi poeta. Domenico di Giovanni, conosciuto come Burchiello, fu un barbiere fiorentino del XV secolo (per questo viene chiamato anche ‹‹il Barbiere di Calimala››) la cui bottega divenne punto di incontro per artisti e letterati della città: il negozio finì così per ospitare le improvvisazioni di poesia ‹‹alla

[49] LASCA 2015: pp. 458-459. Lo stesso componimento è già citato da Castellani in CASTELLANI 2006: p. 76.
[50] PEDROTTI 1902: pp. 50-57.
[51] Per quanto riguarda la produzione carnascialesca del Pazzi si rimanda all'ampia trattazione di CASTELLANI 2006.

burchia››, varietà che sembra proprio essere stata inventata dal Burchiello e da lui prendere il nome, così come fu deciso dal Lasca che ne curò un'edizione nel 1552. I giudizi dei contemporanei e dei letterati del Cinquecento sembrano essere univoci nell'apprezzarlo: il Lasca nella dedica dell'edizione lo definisce il terzo maestro della grande tradizione fiorentina e il Varchi nell'*Hercolano* lo indica come l'ideatore di una delle forme del ‹‹fiorentino poetare››, ma gli apprezzamenti furono molti altri.[52] Alfonso de' Pazzi fu uno dei continuatori della poesia burchiellesca, chiamando la propria personale versione del genere ‹‹in ghiri››, si tratta di componimenti basati sull'accostamento di pensieri disordinati, spesso fantastici, con utilizzo di metafore e gerghi che portano allo stravolgimento del senso; quando in Accademia viene eletto provveditore il Gelli, il Pazzi scrisse:

Or usciranno fuor le poesie,
Or che provveditore è 'l nostro Gello,
Or udirassi l'Etrusco e 'l Burchiello,
E non sopra Petrarca farnesie.[53]

La versatilità del Pazzi è evidente e anche in questo caso riesce a dimostrare tutta la sua singolarità e caparbietà rispolverando un genere musicale basato sull'improvvisazione – in qualche modo corrispettivo della poesia ‹‹alla burchia›› - chiamato anche ‹‹musica senza note››, così come ci informa l'Amelonghi nella lettera dedicatoria della *Gigantea*[54] e il Lasca in un sonetto da lui composto nel 1543 in occasione dell'ingresso di Alfonso in Accademia (il corsivo è mio):

Dell'Accademia or ben sperar si puote
cose di fuoco, di ghiaccio e di vento,
poich'Alfonso pazzissimo vi è drento,
che la musica vuol senza le note.[55]
[…]

Questo saluto al nuovo membro è però tutt'altro che positivo e i versi successivi lo dimostrano:

[52] PATRIZI 1991.
[53] Cito da PEDROTTI 1902: p. 84.
[54] Un estratto di questa viene citato da Castellani in CASTELLANI 2006: p. 81.
[55] LASCA 2015: pp. 16-17.

Gridate e dite: O cari Umidi miei,
or l'Accademia vostra è diventata
la burla e ´l passatempo de' plebei![56]

Come afferma giustamente Robert Nosow, i versi del Lasca ci suggeriscono l'associazione tra la musica senza note di Alfonso e il ‹‹passatempo dei plebei››, ovvero la poesia improvvisata e di piazza; in un altro componimento il Grazzini fa proprio allusione agli oggetti che si utilizzano per scrivere la musica e che sono di peso per coloro che prediligono la musica non annotata, in primis Alfonso sotto le spoglie di un cigno:

Chi cerca d'imitar l'altero stile
o 'l dolce canto vostro
gitta via 'l tempo, la carta e l'inchiostro,
riuscendo snervato, basso e vile;
però che presso a cigno alto e gentile
par cantando ogni uccello
corbo, assiuolo, gufo o pipistrello.[57]

Per comprendere meglio il contesto dobbiamo considerare che all'altezza degli anni '40 del Cinquecento, all'interno dell'Accademia Fiorentina, scoppiò la diatriba tra i sostenitori dei madrigali con musica annotata e coloro che prediligevano poesie e canti senza annotazioni, cioè improvvisati: da un lato quindi la musica annotata su imitazione della polifonia francese e dall'altro il tenace tradizionalismo fiorentino improntato all'improvvisazione e contrario ad ogni tipo di trascrizione musicale.[58] Questo dibattito sulle canzoni sembra nascere da una lettera[59] intitolata *Pasquinata* dallo pseudonimo del suo estensore che si firma ‹‹Pasquino Patritio Romano››, in cui si attacca la polifonia scritta e si prendono le difese della canzone tradizionale italiana: l'autore nomina proprio Alfonso de' Pazzi quale esperto nella ‹‹perfetione della dolce Musica senza note››[60], detta addirittura ‹‹Musica Alfonsale››.[61] Con toni piuttosto accesi ci si schiera a favore della naturalezza dello scrivere, della musica improvvisata, istintiva, contro l'artificiosità della scrittura: in questo senso il Pazzi, con i

[56] *Ibidem*.
[57] LASCA 2015: p. 256, componimento V. Citato anche da Nosow in NOSOW 2002: p. 198.
[58] ROSSI 2020.
[59] La lettera in questione fa parte del ms. *Magl. VII, 48* conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, così come ci informa Robert Nosow in NOSOW 2002: p. 186.
[60] *Ivi*, appendice.
[61] *Ibidem*.

suoi ‹‹ghiribizzi›› e la sua strenua difesa del 'naturale' anche nella lingua, se ne dimostra il portavoce eccellente. Nella lettera *All'Etrusco* anche Niccolò Martelli[62] sembra identificare in Alfonso un importante promotore della tradizione musicale fiorentina (il corsivo è mio):

Io che non hò altre lettere che quelle ch'io m'arrecai dalla fossa del pec- cato, e insomma non sono altro che capricci, penna, e inchiostro. *Scrivo à voi che componete à ghiri, etrusco galante*; che vi havete saputo procacciare (oltr' al bel nome proprio d'Alfonso) un cognome, che non hà il triviale o 'l dappoco; perche quello Etrusco, hà un certo che di brusco, che apporta grandezza mirabile: tal ch'ogn'altro nome Heroico, Greco, ò Latino, suona meno assai; & gli doverrian ceder tutti di gran lunga; che per antico ò Fiesolano che e sia, non se l'è saputo mai appropriare altri che lo stratagemma del vostro cervello. Il quale ritrovò anchora insino alla *Musica senza note;* […].

Alfonso era schierato quindi dalla parte della tradizione autoctona e sembra anche per questo motivo aver esasperato il Varchi portandolo addirittura ad assalirlo con un pugnale.[63] Così viene a chiarirsi cosa intendeva il Pazzi con rime *in ghiri*: componimenti accompagnati da musica senza note, improvvisati sui modelli della tradizione fiorentina, ‹‹immagini ingegnose devianti rispetto al comune significato dei vocaboli, al punto da risultare simili ai vaneggiamenti di un pazzo (di nome e di fatto) o all'oscuro linguaggio degli Etruschi; quindi la sua poesia appare "più che alla burchiellesca", come aveva scritto il Doni, fondamentalmente – io credo – per una ragione: perché si tratta di un codice personale, individuale, direi quasi una sorta di "lessico famigliare"››.[64] Giorgio Masi cita a titolo di esempio il sonetto *El Varchi nostro è dotto con la pialla:*

El Varchi nostro è dotto con la pialla
e volgare è l'Etruscho col suchiello:
hor veggiàn, dunque, un natural suchiello
che si è ristretto all'accidental pialla;
latina o grecha poi che sie la pialla,
giungerà ella ove el toscan suchiello?
m(esser) no, che al midollo el buon suchiello
arriva, e alla scorza va la pialla.
Così brucioli2 el Varchi colla pialla

[62] La Lettera in questione è datata 30 gennaio 1545 ed è presente ne *Il primo libro delle lettere* del Martelli curato dal Doni.
[63] L'episodio viene ricordato da Carla Rossi in ROSSI 2020 che a sua volta si attiene al racconto dell'evento che si fa in MANNI 1774: p. 51, vol. V. L'incomprensione tra i due sembra si sia risolta con l'intervento pacifico del Pazzi: ‹‹Rimettete pure, Messer Benedetto, l'arme in suo luogo, ché io non pretendo vincervi per assalto, ma per assedio››.
[64] MASI 2007: p. 324.

[fa] sovent'e l'Etruscho col suchiello.
Trapana el suchio e avanza la pialla;
l'ascie e lla sega vanno col suchiello
ma non el suchio va ma' con la pialla:
cede la pialla al natural suchiello.[65]

In questa singolare simbologia la *pialla,* capace solo di fermarsi in superficie, rappresenta il Varchi e il *succhiello,* adatto invece ad andare in profondità, rappresenta il Pazzi: da un lato quindi l'accidentale, la lingua artificiale, livellata con la *pialla* e dall'altro il naturale, la profondità del volgare vivo.
In un altro componimento[66] contro il Varchi, Alfonso riesce a rendere molto bene l'immagine legata alla musica scritta che viene rappresentata come un'operazione notturna (gli *Aiuali* potrebbero essere gli *stivali*) che richiede piena illuminazione (occhiali):

Tu canti con le note, et con gl'occhiali
Varchi, et vedi il riflesso, et non la luce;
Fai come quel, che con le nocche sdruce
Al lume della Luna gli Aiuali. […]

Il nostro Alfonso ‹‹pazzissimo, poetissimo e ghiribizzosissimo›› (con queste parole lo presentò l'Amelonghi al duca Cosimo) fu molto di più che un personaggio fantasma, isolato e chiuso nella sua poesia incomprensibile carica di doppi sensi osceni, come vorrebbe vederlo Aldo Castellani; fu semmai un intellettuale *sui generis*, figlio del proprio tempo, forse troppo ingegnoso e accanito nelle dispute letterarie ma tutt'altro che figura minore. L'Etrusco visse in pieno il cambiamento culturale che attraversò la sua Firenze a metà Cinquecento e non rimase fermo a guardare: ‹‹la risposta dell'Etrusco è un'orgogliosa esaltazione municipalistica››,[67] anche nei riguardi dell'importazione della musica annotata. Dietro il rancore contro Varchi e gli altri fautori della poesia in musica annotata si nasconde, anche in questo caso, il disagio più profondo nei confronti di una lingua artificiale come la volevano i bembisti e in parte Varchi, come se il mantenimento dell'istintività dell'improvvisazione poetica garantisse la salvaguardia dell'uso della lingua viva, del fiorentino contemporaneo, imparato 'oralmente': la musica scritta essendo pre-impostata e

[65] MASI 2007: appendice, n 1.
[66] Presente nel ms. *Magl. VII, 272* conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze e citato da Nosow in NOSOW 2002: p. 202.
[67] MASI 2007: cit. p. 47.

controllata rompe il legame tra il cantante e il pubblico, creando una barriera sociale di divisione. Il dibattito sulla canzone dovette essere molto sentito, rappresentazione di due tradizioni contrapposte che coesistettero in Italia[68] per molto tempo: basti pensare che nell'*Hercolano* Varchi ci offre una diversa visione nei riguardi della musica all'improvviso, segno che anche nella seconda metà del Cinquecento il problema non si era esaurito.

L'eccezionalità della figura del Pazzi è dimostrata anche dalle tante questioni artistiche e culturali del periodo che, in un modo o nell'altro, lo vedono protagonista: è il caso ad esempio delle ipotesi dietro il *Ritratto di giovane con liuto* attribuito ad Agnolo Bronzino, detto il Bronzino. Il dipinto, conservato presso gli Uffizi di Firenze, risale probabilmente al 1540 e raffigura un giovane uomo sulla trentina, seduto a fianco di un tavolo con in mano un liuto: ciò che dovrebbe insospettirci è l'assenza di qualsiasi carta, non vi è nessun madrigale, nessuna musica scritta della quale il giovane potesse servirsi. Carla Rossi crede che ci siano alcuni elementi interni che ci orientano ad identificare nel giovane con liuto proprio Alfonso de' Pazzi, come la già citata assenza di testi sul tavolo oppure lo sguardo del soggetto: se la statuetta di Venere rappresenta la poesia canonica, il soggetto del dipinto gli rivolge le spalle, come a significarne il rifiuto (il Pazzi fu soprattutto poeta burlesco). Un elemento certo è che Alfonso e il Bronzino si conoscevano visto che questo entrò a far parte dell'Accademia nel 1541 e il Pazzi lo cita persino in un componimento[69], i due quindi frequentavano gli stessi ambienti e le stesse persone; inoltre è sicuro che in casa del figlio, Luigi de' Pazzi, fosse presente un ritratto del padre. Nonostante questo, l'ipotesi di identificazione del giovane con liuto con il Pazzi è discutibile: è molto improbabile infatti che un personaggio come Alfonso permettesse di farsi ritrarre come un musico qualsiasi, senza elementi (come ad esempio i delfini dello stemma familiare) che lo potessero distinguere; inoltre l'età del soggetto al momento della composizione del dipinto non è detto che combaci con la biografia dell'autore.

1.5 *Alfonso de' Pazzi poeta sacro*

La produzione poetica di Alfonso de' Pazzi non si ferma alla, seppur massiccia, componente satirico-burlesca, ma spazia anche in generi che non ci aspetteremmo mai da un personaggio

[68] Questa è la tesi di Nino Pirrotta, vedi NOSOW 2002: p. 211 e seguenti.

[69] *Se 'l Varchi fusse Messer Ugolino, / Chi saria dunque Messer Benedetto? / E se gli aglietti andassero in farsetto, / Chi sellerebbe il mulo allo Stradino? / Se rincarasse l'uova, il pane, e 'l vino, / Chi farebbe talora in su'n tetto / Di pappagalli e di granchi un guazzetto, / Che fanno buono stomaco al Bronzino?* citato da Carla Rossi in ROSSI 2020.

come lui. Il codice *Magl. VII 534,* conservato presso la Nazionale di Firenze, reca nella copertina interna *Poesie di Alfonso de' Pazzi detto l'Etrusco di sua mano* ed accoglie un gran numero di componimenti di natura sacra e religiosa, tra cui *SECTE Psalmi di penitenzia in linghua toscana, nuovamente composti, mano di Alfonso de' Pazzi*; vi sono inoltre testi diretti al Porzio ed altri dedicati alla morte di una Camilla, probabilmente una cugina o una parente visto che le circostanze della morte (il parto del primo figlio) ci impediscono di identificarla con la moglie di Alfonso. Il Pazzi era animato infatti da un profondo sentimento religioso, come ci testimoniano i sonetti indirizzati a Dio, a Gesù, alla Vergine e a molti santi come Francesco d'Assisi o Giovanni Battista protettore di Firenze:

Sovr'ogn'altr'Avvocat'ogg'in Fiorenza
Se' tu, Battista, sol, Battista degno
Che per nostra città, nell'alto regno,
Supplichi ognor con sì grat'audienza.
[…][70]

La devozione di Alfonso dovette in qualche modo fare i conti con le vivaci discussioni religiose che caratterizzarono la sua epoca e raggiunsero anche Firenze, dove ad esempio venne dibattuta la questione del libero arbitrio (molto cara all'autore come notiamo nel sonetto *O gran Padre Noè, qual conservasti*): il Gelli aveva tenuto una lezione sull'argomento e Simone Porzio aveva affrontato il tema nella sua opera *An homo bonus vel malus volens fiat*. Molto interessante a tal proposito il disegno, presente nel manoscritto appena citato, raffigurante uno scheletro con entrambe le mani occupate da un libro intitolato *Bene* e *Male* e sulla cui testa pende la spada della giustizia divina.[71] La componente religiosa, con l'arrivo della Compagnia di Gesù a Firenze e il legame sempre più stretto tra Cosimo e il papato, dovette essere sentita molto. Nello stesso manoscritto è presente una lettera di carattere privato indirizzata ad una suora, Maria de' Pazzi del monastero di S. Felicita,[72] in cui, tra le altre cose, Alfonso la informa di averle inviato la traduzione dei salmi penitenziali.[73] La pratica di traduzione dei salmi penitenziali era molto estesa all'epoca, basti pensare ad esempio alla versione di Petrarca o a quella di Laura Battiferri degli Ammannati:

[70] Il presente sonetto (*Magl. VII 534*, c. 211a) è trascritto da Pedrotti in PEDROTTI 1902: p. 65).
[71] Il disegno si trova nel *ms. Magl. VII 534*, c. 46r ed è menzionato anche da Aldo Castellani in CASTELLANI 2006: p. 104.
[72] Alfonso si rivolge alla donna con *Sorella dilettissima.*
[73]CASTELLANI 2006: p. 105.

l'intenzione originale di Alfonso però era di farne una sorta di catechismo in volgare[74], infatti la traduzione non è completa e puntuale, spesso è corredata da commenti personali e annotazioni. Il medesimo codice conserva anche una sezione di componimenti dedicata alla malattia e morte di Camilla[75]:

Nella più bell'età e più fiorita
che retrovar' si poss'in' greve salma
uscì del suo bel vel quella bell'alma
qual' è qual fu e molto più gradita.[76]
[…]

1.6 *L'altro Alfonso*

Per concludere dobbiamo passare in rassegna tutte le altre manifestazioni scrittorie del Pazzi che a suo tempo Giorgio Pedrotti[77] suddivise in cinque sezioni: epitaffi ed epigrammi molto brevi di intenzione satirica, madrigali di natura amorosa e sentimentale, canti carnascialeschi e capitoli di ispirazione bernesca con temi bassi tratti dalla vita comune.
L'Etrusco scrisse in tutto ventuno capitoli in terzine relativi a particolari minori della vita quotidiana, ma sono soprattutto i canti carnascialeschi l'espressione più tipica e più conosciuta del genio pazziano[78], genere che visse la sua fioritura tra la seconda metà del Quattrocento e la prima del Cinquecento. Il canto carnascialesco fa riferimento al carnevale fiorentino ed ha il suo punto focale nel ducato di Lorenzo de' Medici: darne una definizione univoca non è semplice, ma in linea di massima si tratta di componimenti musicali scritti appositamente per essere recitati a più voci nelle strade della città e aventi come tema principale i mestieri e le arti cittadine, spesso con allusioni sessuali e oscene.[79] Come abbiamo già avuto modo di vedere, la seconda parte del governo di Cosimo rappresentò un brusco cambiamento nella linea culturale adottata inizialmente dal duca e anche queste

[74] *Ibidem*.
[75] PEDROTTI 1902: pp. 69 e seguenti.
[76] Prima quartina del primo componimento della sezione dedicata a Camilla *In morte della diva Cammilla de Pazzi*.
[77] PEDROTTI 1902: pp. 71 e seguenti.
[78] Come abbiamo già detto, per una trattazione di ampio respiro si rimanda al volume di Castellani (CASTELLANI 2006).
[79] CASTELLANI 2006: pp. 3 e seguenti. L'insistenza molto forte nei confronti della sfera sessuale per quanto riguarda i canti di carnevale è, a mio parere, un limite del lavoro di Aldo Castellani.

rappresentazioni popolari di piazza finirono per trasformarsi in spettacoli di corte, spiccatamente aristocratici. Il codice *Banco Rari 71* (ex palatino 447) conserva trentadue canti carnevaleschi autografi di Alfonso de' Pazzi, anche se molti sono ancora in forma di bozza: la cosa interessante è che nelle prime pagine del codice sono presenti appunti di mano dell'autore riguardo la rappresentazione dei canti e la messa in scena, una grande occasione di reperimento di informazioni utili fornite da un soggetto che il canto di piazza lo allestiva e lo viveva in prima persona. Queste tipologie di spettacoli erano in realtà molto eterogenee e si distinguevano tra canti, mascherate, carri e trionfi ,ma ad Alfonso interessavano soprattutto i canti dei mestieri, espressione del popolo e di quel 'naturale' da lui tanto perseguito in poesia e nella vita, perduto poi nei mitologici sfarzi cosimiani.
Quello che non ci aspetteremmo mai da un poeta come l'Etrusco, che tanto si era acceso contro il Varchi e contro tutti quelli che avevano reso l'Accademia troppo seria ed compassata, è il suo interesse nei confronti del Petrarca e della sua poesia amorosa. Come abbiamo già accennato il Pazzi tenne in Accademia alcune lezioni sui sonetti del *Canzoniere* e fu lui a richiedere una risposta definitiva sull'esistenza reale o fittizia di Laura, ma compose anche una grande quantità di componimenti di ispirazione petrarchesca. Il Pedrotti a tal proposito dà un giudizio davvero negativo su questa componente della produzione del Pazzi:

> Tra i difetti di lui va ricordata la imitazione del Petrarca. È noto ad ognuno che la limitazione del Petrarca imperversò per tal modo, durante il secolo XVI, che se qualche poeta fu celebre, ciò avvenne per altri generi letterari e non già per la lirica, poiché come poeti lirici, furono tutti imitatori di quel grande modello, che fu il Petrarca.[80]

La diffusione di una 'moda' petrarchista è innegabile e risulta ancora più incisivo se consideriamo il propagarsi di manifestazioni scrittorie femminili, basti pensare alle tante *Rime* di gentildonne come Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Gaspara Stampa e molte altre, tutte caratterizzate dal recupero di temi e ambientazioni alla maniera di Petrarca; ma come afferma Giuseppe Secchi[81], limitare tutta la produzione amorosa dell'Etrusco a questa valutazione negativa è davvero riduttivo. Sia Pedrotti che Castellani circoscrivono la poesia seria di Alfonso alle sole rime amorose presenti nel già citato *ms. Magl. VII 534* (codice eterogeneo composto da più sezioni) senza considerare proprio il ms. *Vincenzo Capponi*

[80] PEDROTTI 1902: p. 90.
[81] SECCHI 1903: pp. 397-398.

183[82] conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze e finora inedito. L'Alfonso 'serio' sembra interessare molto poco e subire addirittura un'immeritata svalutazione: le capacità artistiche dell'Etrusco in campo burlesco-satirico sono indubbie, ma eludere completamente la componente amorosa della sua poesia, riducendola ad un banale petrarchismo senza inventiva, significa sacrificare "l'altra anima" di un autore così stravagante ma altrettanto interessante.

1.7 *La tradizione manoscritta delle rime di Alfonso de' Pazzi*

Il limite maggiore che lo studioso dell'opera del Pazzi si trova davanti è sicuramente la leggibilità: ‹‹la grafia dell'Etrusco, anche quando aspira a nobilitarsi in calligrafia, è incomprensibile quanto la lingua dell'antico popolo da cui egli trasse il soprannome››.[83] Il modo di scrivere di Alfonso, riflesso simbiotico dei suoi fantasiosi percorsi mentali, ha scoraggiato tutti coloro che hanno provato a disbrogliare la matassa dei suoi manoscritti e dei testi che si trovano al loro interno. Mettendo da parte per un momento questa difficoltà, dobbiamo considerare il fatto di trovarci in una posizione privilegiata: la quasi totalità dei codici che conservano le rime dell'Etrusco sono conosciuti, ne conosciamo la collocazione fisica (principalmente nelle biblioteche e archivi fiorentini) e soprattutto siamo in grado di ricostruirne la trafila manoscritta, possediamo quindi il quadro completo di questi testimoni; quello che finora è mancata è la volontà di immergersi in questo *mare magnum*.
Procediamo adesso ad una ricognizione del patrimonio manoscritto dell'Etrusco attraverso l'elenco dei codici, la loro descrizione e i loro legami all'interno dello *stemma codicum* formatosi dalla trasmissione manoscritta,[84] con particolare attenzione all'arco cronologico in cui il testimone è stato creato.
1. Manoscritti autografi (anni ´40-´50). Fanno parte di questa sezione i codici interamente autografi e quelli che contengono al loro interno alcune rime scritte di mano dal Pazzi. Un'ulteriore distinzione va fatta tra i codici autografi che costituiscono raccolte organiche ed omogenee e quelli che contengono componimenti di varia natura. Sono composizioni omogenee il manoscritto BR 71 (Banco Rari 71) utilizzato da Aldo Castellani per l'edizione

[82] Dal codice in questione sono tratte le rime trascritte e commentate nel Capitolo Secondo.
[83] MASI 2007: cit. p. 310.
[84] Per fare questo ci si avvale dello studio approfondito, senza precedenti per quanto riguarda la figura di Alfonso de' Pazzi, di Giorgio Masi (MASI 2007) che fornisce una descrizione accurata dei rapporti che intercorrono tra i testimoni manoscritti e del loro contenuto.

dei canti carnascialeschi e il ms. P VC 183 (Vincenzo Capponi 183) fondamento della presente edizione di rime amorose. Sono invece raccolte non uniformi i codici M VII 534, M VII 535, R 1505 e M VII 361: quest'ultimo presenta tre mani diverse, tra cui quella di Alfonso stesso (per un componimento soltanto), una mano non identificata[85] e infine l'intervento del figlio Luigi; molto probabilmente questo testimone è un idiografo, ossia una copia la cui stesura è avvenuta sotto sorveglianza dell'autore. Una scoperta molto recente è rappresentata dalla filza 221 della Guardaroba Medicea presso l'Archivio di Stato di Firenze: si tratta di un faldone composto da ottocentotrentotto carte tutte di mano di Alfonso che accoglie componimenti, bozze, lettere e bigliettini.

2. Il Gobbo da Pisa (1557). Come abbiamo già visto, poco dopo la morte di Alfonso, nel 1557, Girolamo Amelonghi decise di mettere insieme un centinaio di componimenti del suo nemico-amico per formare una raccolta da dedicare al duca Cosimo, il manoscritto M VII 1061: la raccolta Amelonghi è il nucleo di testi dell'Etrusco più conosciuto e base per la stampa del 1729; questo è attestato da numerosi codici cinquecenteschi come M VII 536, M VII 1061, M VII 1116.[86] Nell'impossibilità di sapere con certezza quale fosse l'antigrafo (o gli antigrafi) da cui il Gobbo ha tratto la raccolta, si può ipotizzare il già citato M VII 361: il testimone porta su di sé i segni di ben quattro livelli di copiatura tra cui quello (di molti anni posteriore) del figlio Luigi che lo utilizzò come base per la composizione del Primo Libro delle opere del padre e per colmare quindi le parti incomplete del nucleo Amelonghi.

3. Il figlio Luigi (post 1557). Gli interventi del figlio di Alfonso, se da un lato erano motivati dalla volontà di riordinare e dare alle stampe una raccolta omogenea di tutte le rime del padre, dall'altro hanno viziato e reso ancora più intricata la composizione dell'albero della tradizione. Si può dire che Luigi mise mano un po' ovunque, copiando egli stesso, facendo copiare e intervenendo direttamente sugli autografi, apponendovi delle note per evitare di copiare due volte lo stesso testo: il suo intento era quello di mettere insieme tre volumi attingendo direttamente dagli autografi del padre. Il primo libro di questi è identificabile con il già citato M VII 361, il secondo con M VII 270 (108 componimenti interamente compilato da Luigi) e il terzo con M VII 272 (96 componimenti, bella copia calligrafia di due mani distinte).

4. Gli anni 1572-1573. L'ultimo livello di trasmissione dell'opera dell'Etrusco può essere collocato quando Luigi aveva circa 28 anni ed ha come maggiore rappresentante il codice P VC 134 (Vincenzo Capponi 134) contenente seicentocinquantadue testi, copiati soprattutto

[85] Masi avanza l'ipotesi di identificazione con Girolamo Amelonghi (MASI 2007: nota 49 p. 311).
[86] Per gli altri si veda MASI 2007: nota 57 p. 314.

dal figlio. Il ms. VC 134 è uno zibaldone, così come reca l'intestazione nel frontespizio, corredato di indice e dedicato a Francesco de' Medici, ma non riuscì mai a raggiungere la stampa. L'enorme zibaldone di Luigi fu utilizzato come tramite per la composizione di alcune raccolte tardo cinquecentesche e in generale può offrire un prezioso aiuto per la comprensione e decifrazione delle rime dell'Etrusco.

NOTA AL TESTO

Descrizione del testimone

ms. *Vincenzo Capponi 183* (ex Palatino 420), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Codice cartaceo (cm 18,5 x 13), con copertina membranacea.
Si compone di 126 carte di cui le prime 108 numerate con numeri arabi. Le cc. 36 e 102 sono bianche e vi è una serie di carte strappate delle quali rimangono soltanto le estremità. Il supporto cartaceo utilizzato è privo di filigrana.
Sulla copertina al centro si legge in tondo *RIME DIVERSE DI ALFONSO DE PAZZI* A^{co} F N^{e} G^{mo} e in alto in minuscolo *Originale di Alfonso de P(azzi).* Sul dorso del manoscritto si legge *RIME di Alfonso de' Pazzi*.
Nella seconda faccia della prima carta si legge: *Il dalfino innamorato della diva virtù. El primo tratto sta a ddimostrare, che Dalfino ne cerchi un peso di questa sua diva, e nollo trovi e ppoi qualchuno qual muto pescie essi ghustare.*
Nella parte interna della copertina sono presenti appunti di epoca moderna probabilmente relativi alla catalogazione del manoscritto.
Il manoscritto si trova in buono stato di conservazione sia esternamente che internamente.
Si tratta di una raccolta di componimenti molto consistente composta di 56 sonetti, 67 madrigali, 3 epigrammi, 3 inni e 1 componimento solo abbozzato, di natura prevalentemente amorosa distribuiti principalmente sul *recto* di ciascuna carta, fatta eccezione per alcuni i quali sono collocati nel *verso* della carta (espediente molto utilizzato per ovviare alla mancanza di spazio in caso di ripensamenti in corso d'opera). Non potendo effettuare, per ragioni di tempo in questa sede, la collazione con altri testimoni dell'autore, non è possibile verificare la presenza e lo stato formale di componimenti che, già presenti nel nostro ms. VC 183, si trovano anche in altri codici.
La presenza cospicua di correzioni, cancellature, varianti e aggiunte ci spinge ad affermare con certezza che si tratti della copia di lavoro o più probabilmente della copia pressoché in pulito dell'autore (come afferma la dicitura stessa in copertina).

Grafia

La grafia di Alfonso de' Pazzi è stata oggetto di non poche difficoltà di lettura e di interpretazione, così come ci mostra anche Aldo Castellani[87] che addirittura inserisce nell'edizione l'ausilio di alcuni esempi di scioglimento della scrittura: tali ipotesi interpretative non possono però essere generalizzate, visto che il tratto di Alfonso non segue sempre la stessa regola e risente molto spesso di una frettolosità eccessiva. La rappresentazione grafica di alcune lettere è arbitraria e spesso condizionata dal contesto, così come le abbreviazioni non seguono un criterio fisso.
Da un punto di vista paleografico si tratta di un tipo di grafia a base mercantesca che presenta però molte personalizzazioni dovute alla velocità del tratto: nel nostro caso, il ms. *Vincenzo Capponi 183*, trattandosi di una copia in pulito, presenta un tipo di scrittura più limpida e comprensibile, non esente tuttavia da improvvisazioni. Le difficoltà principali si riscontrano soprattutto:
- nel distinguere le vocali *a* ed *e*
-nel distinguere le consonanti *n* e *v*
-nello scioglimento delle abbreviazioni (spesso tracciate con molta fretta)
-nell'oscillazione nel rappresentare alcune consonanti come la *g*, la *t* e la *d*
-nell'oscillazione nel rappresentare le doppie
-nella velocità con cui vengono tracciate le lettere finali di ogni verso, quasi lasciate ad un unico tratto

Nota all'autografia

Per l'autografia del ms. *Vincenzo Capponi 183* ci si avvale della preziosa perizia calligrafica di Antonio Ciaralli, al quale rivolgiamo un ringraziamento sincero. Secondo lo studioso infatti, non ci sono ragioni per escludere la mano di Alfonso de' Pazzi che utilizzava una scrittura molto personale e quindi facilmente riconoscibile.

[87] CASTELLANI 2006.

Criteri di edizione e avvertenze generali

La trascrizione interpretativa, trattandosi di un autografo, è avvenuta cercando di riprodurre il testo più vicino possibile all'originale. Per facilitare la lettura si è inserita la punteggiatura e si è scelto di modernizzare parcamente la grafia, secondo i criteri seguenti:

Segni alfabetici

-*Y* con valore di *i+y*: *ii*.
-Non si distinguono le varianti grafiche es. *S* (s alta) e *s* (rotonda).
-Regolarizzazione delle maiuscole secondo l'uso moderno, nei casi in cui la lettera capitale ha carattere distintivo per il senso del componimento si è scelto di mantenerla (es. *Sole*).

Segni ortografici e diacritici

-Accenti secondo l'uso moderno e nel caso di forme particolari come "po" (può) o "a" (ha).
-Apostrofi secondo l'uso moderno e per segnalare mancata vocale finale es. ne' = nei.
-Punteggiatura secondo l'uso moderno.
- Con punto in alto si segnala il raddoppiamento fonosintattico di alcuni nessi, tipico della pronuncia fiorentina.

Scioglimento abbreviazioni

-Le abbreviazioni e le note tironiane sono state sciolte tacitamente.

Separazione parole e partizione del testo

-Divisione delle parole secondo l'uso moderno.
- Ripartizione dei componimenti in stanze o strofe (nel caso dei sonetti in quartine e terzine).
-Indicazione del numero di verso in ordine di 5.

Lacune, integrazioni, spazi bianchi

-I guasti meccanici sono stati emendati così come i versi ipometri e ipermetri.
-Tre asterischi *** indicano spazio bianco lasciato nel manoscritto.
-Uso tre crocette ‡‡‡ per le parole o porzioni di testo impossibili da sanare.
-Tra due croci ‡‡ le lezioni incerte.

Elenco varianti

Trattandosi di una copia di lavoro autografa, il manoscritto *Vincenzo Capponi 183* accoglie le tracce del percorso di scrittura dell'autore, e dal suo esame è possibile ricostruirne il tracciato. Appare subito evidente la volontà del poeta di giungere a una forma definitiva per ciascun componimento, talvolta con ripensamenti e cancellature. Per alcuni casi particolari si veda il paragrafo seguente.
La presente edizione critica considera il codice VC 183 come testimone esclusivo, risultato della volontà dell'autore di confezionare un'opera unica e completa, pertanto non verranno presi in considerazione altri codici autografi e non autografi.
La scelta del testo definitivo per ciascun componimento tiene conto esclusivamente della volontà più recente, non verranno ad esempio reintegrate in nessun caso varianti scartate dall'autore, che saranno debitamente indicate nella tabella che segue. Nell'impossibilità di valutare la presenza di varianti tardive, tutte le varianti presenti saranno analizzate come immediate: l'autore interviene sulla pagina eliminando la porzione di testo da scartare e riscrivendo nello spazio soprastante, talvolta in quello sottostante o a destra rispetto alla parola / frase cancellata; in molti casi l'autore compie più tentativi di scrittura di un verso cancellando e riscrivendo per intero. I ripensamenti dell'autore vanno, quasi sempre, nella direzione di una maggiore precisazione del concetto espresso, impiegando talvolta termini più adatti, alle volte per ragioni metriche altre volte per pura scelta stilistica.

Di seguito si riportano in tabella le varianti escluse: in neretto l'indicazione del verso a cui si fa riferimento e in corsivo la porzione di testo oggetto della cancellatura, il simbolo "/" sta ad indicare le diverse prove fatte dall'autore per ottenere un verso nella forma definitiva.

N	Metro	Incipit	Varianti	Note
1	SONETTO	*Concavo globo e centro fisso*	**6**. *troppo* / *poco*, entrambi espunti. **7**. *di varie gent'*, espunto e sostituito con qualcosa di illeggibile.	
2	SONETTO	*Immortal diva ove natura e arte*	**1**. *vegg' arrossire*, espunto. **2**. *neve el*, espunto. **14**. *ond'il sol si retorna in verso l'orto*, espunto.	
8	SONETTO	*Molti fann' all'amor colle pulzelle*	**5. l**le *vorie* stelle, espunto.	
9	SONETTO	*Lacrime ognior sospir dagli occhi al core*	**5**. privo al *tutto*, espunto.	
10	SONETTO	*Gloriosa mia diva in cui s'appoggia*	**3**. *così ciascun battendo le sue ale*, espunto. **14**. già molti *antichi*, espunto.	
13	SONETTO	*Alta mia donna, colma di prudenza*	**10**. a ogni *viva* cortesia, espunto.	
17	MADRIGALE	*Quando vien notte in nnoi, reporta l'alba*	**14**. *chiaro* fonte, espunto. **15**. vista *es* non vole, espunto.	
23	MADRIGALE	*Vagha chiara favilla*	**8**. *non trabocasser' pel soverchio ardore*,	

			espunto. **14**. non trabocasser' *pel* soverchio ardore, espunto.	
25	MADRIGALE	*Di quanto per voi donna già so farsi*	**8.** *h*or, espunto. **12**. ch'io *mora*, espunto.	
26	EPIGRAMMA	*Madonna i'vivo e spero*	**5**. *che chi nol dica tal volo el suo peggio*, espunto.	
27	MADRIGALE	*I lieti sguardi donna che solevi*	**8**. *che fa tremar la terr' el mar' el cielo*, espunto.	
33	MADRIGALE	*Gientil mia donna i' veggio*	**3**. che *gir*, espunto. **11**. ed io *ne godo*, espunto.	
35	MADRIGALE	*Chi desia di veder più bello il sole*	**3**. *il* suo bel velo, espunto.	
39	MADRIGALE	*Per ornar sé al tutto la Natura*	**4**. in voi *[...]* sole e *ma in l'altra* stella, espunto. **5**. fiammeggiar' ne i *grati* accenti, espunto.	
40	MADRIGALE	*Donna, se voi savessi*	**10**. *onde voi divenissi tutta pia*, espunto.	

41	MADRIGALE	*Dolcie nido di amor madonna in voi*	**3**. ove *cupido face* in cald, espunto.	
43	MADRIGALE	*Dolce pietà madonna*	**5**. altra *inclusa* siet' e ffor *di gonna*, espunto. **9**. *e ffior*, espunto	
45	SONETTO	*Quanto più sol per te cantando scrivo*	**11**. se non *giunge*, espunto. **13**. *la cui tanto splendor dall'oggi è presso*, espunto. **14**. *mostran ch'al ciel peggio fa chiara via*, espunto.	
46	SONETTO	*Ornata donna che per ogni lido*	**9**. *e revoltato*, espunto.	
47	SONETTO	*Qual selva sì reposta o sì selvaggia*	**9**. *Ailmè, lass e or' di quel ch'io dico,* espunto. **10**. *qual part' è sott'il ciel il foc,* espunto.	
55	MADRIGALE	*È giù uso d'amore*	**3**. per *dar un*, espunto.	

			4. a chi l'alma *ne diede*, espunto.	
56	MADRIGALE	*L'ira dal ciel la cui descrive Giove*	**9**. *goder al cald'al giel' giorn' e ssereno*, espunto.	
60	SONETTO	*Dispongo ognior la ment' e ll'intelletto*	**3**. *che mai fuss'altra mai da alto ingenio*, espunto. **4**. *fussi*, espunto. **5**. speme *mi manca*, espunto. **8**. *ove non giunge umano intelletto*, espunto - conso d'ogni *nostro vero* effetto, espunto.	
61	MADRIGALE	*Un verd'olivo donna mi fec'ombra*	**9**. *adoro come stella a me seconda*, espunto. **10**. *mi sembro* quasi stella a mme seconda, espunto.	
62	SONETTO	*Se talor per uscir di fera vita*	**1**. *fera* vita, espunto.	
64	SONETTO	*Se lla vostra virtù mi spinse in parte*	**10**. me *vero*, espunto.	
65	MADRIGALE	*Già sette volte revoltando il sole*	**2**. a cierco *quest' e quell'altr'*emisfero, espunto.	

66	SONETTO	*Qual al splendor dalla venerea stella*	**4**. or questa *contrad'* o quella, espunto.	
70	MADRIGALE	*Valle chiuss', alti colli*	**9**. *in vostro e ssuo onore*, espunto. **10**. *vedret'ogni mie stil i giorni e ll'ore*, espunto.	
71	MADRIGALE	*Una armonia celeste*	**5**. sì come *vegg*'io, espunto.	
72	MADRIGALE	*Felice e sacro velo*	**2**. *che gli onori ornati*, espunto.	
74	SONETTO	*Il bel viso oimè oimè ch'io ardo*	**9**. tuo *veloce e* crudel, espunto.	
76	MADRIGALE	*O gloriosa donna*	**2**. *che ciascun'*, espunto.	
78	SONETTO	*Piangea madonna, né pietà sì bella*	**9**. non puote *mai* pietà *usare*, espunto.	
80	MADRIGALE	*Tralle più chiare stelle*	**8**. *far nota la mie fede e il mie 'rdore*, espunto.	
81	INNO	*Unica diva e ssole*	**8**. lieto ne vengho lieve, espunto. **14**. *dona a chi sol te serve brama e cola*, espunto.	

82	INNO	*Dolze mia fiamma e foco*	**2**. *prove* ch'ard, espunto. **3**. Poiché *io* renasch' e mmoro, espunto. **13**. per gire *inqua* divini, espunto. **14**. *seggi ove lieto vivi in santo gioco*, espunto. **15**. ove tu ardi li *cielesti* cori, espunto.	
83	INNO	*Stella più che'el sol bella*	**1**. *stella della*, espunto. **5**. *il miser'*, espunto. **6**. non ti sia *sua* mai, espunto. **14**. *di far surger' la persa navicella*, espunto.	
84	SONETTO	*Qual honor mai potriesi immaginare*	**3**. *che più d'*ogni, espunto. **10**. *ma* e tteme, espunto. **11**. *surgier' e llampeggiar' chiaro splendore*, espunto.	
85	SONETTO	*Qual i vapori avanti al sol la via*	**5**. *ma* perché *es* non, espunto. **9**. però *tremand'* umil', espunto.	

87	SONETTO	*L'altera fama tua gentil signiora*	**7**. né per *ciercarti* ponno, espunto.	
89	SONETTO	*Piangea madonna, né pietà sì bella*	**9**. *e che e non puote il ciel pietat' usare*, espunto. **10**. *in ver di chi quella ancide ond' e si deve*, espunto.	
95	MADRIGALE	*Rime non degnie che dal tronco ornato*	**3**. per ogni scura *valle selva* o ffolto bosco, espunto. **14**.levato *adir* ogni vista, espunto. **15**. a ddir di quel *suo* bel sole.	
105	SONETTO	*L'alma sembianza di suo grata luce*	**12**. *forza* valor, espunto.	
106	MADRIGALE	*Angielica bellezz'al mondo sola*	**11**. si fe*rmaron* quieti, espunto. **13**. o spirti *santi* e llieti, espunto.	
107	SONETTO	*Benché di tal vaghezze i' non sia degnio*	**1**. benché di *tant'alteza*, espunto.	

			2. poiché lieto *splendor*, espunto. **12**. *vostra gran cortesia qual è che move*, espunto. **13**. per *folte selve* e per profonde cave, espunto. **14**. *dand' a chi vien poi noi etterna vita* / *elli è c'ha ciascun cercar la vita,* espunto - qual *al* <...> la vita, espunto.	
108	MADRIGALE	*Per ornar sé al tutto la natura*	**5**. fiammeggiar' ne i *grati* accienti, espunto.	
110	SONETTO	*Qual su nel cielo propizia o ver nemica*	**3**. unqua non *mi* ode, espunto. **11**. *con lli suo verdi fior colmi d'onore*, espunto.	
111	MADRIGALE	*Più veloc'animal non pasce l'erba*	**3**. *per mio destino effetto*, espunto.	
115	MADRIGALE	*Sdegnio senza cagion madonna avete*	**9**. *mostrat' al ciel poggiar la vera via*, espunto – *tornate* ver di noi qual eri pia, espunto.	

120	SONETTO	*In lacrime e 'n sospir vivo quel giorno*	**10**. sol de beg*li […]*, espunto.	
122	MADRIGALE	*Fresco chiaro suave e vivo fonte*	**4**. ascolt' or le mie *rime*, espunto.	
123	SONETTO	*Chi questa impresa mia ben non comprende*	**3**. *e che all'onde d*, espunto. **7**. *col senso*, espunto.	
124	SONETTO	*Fra mille esempli ornati, chiara e bbella*	**1**. ornati, *altera* e bbella, espunto. **2**. perle *e ro* e giemme, espunto. **4**. ma viva *sovr'all'erba*, espunto.	
125	MADRIGALE	*Hor segua ciò che vuole*	**2**. *Amanti i*l non, espunto. **3**. *e ssegua ciò che vole / che non mi cal' il viver' nol morire / che non avist'* con dolce rime, espunto. **13**. *d'averlo sempre e sempre poi con voi / ogni mai*, espunto.	

126	SONETTO	*Fuor che per te mia diva e questo fato*	**4**. puote *es* beato, espunto. **6**. *di tal virtù che per te si corregge*, espunto.	
127	SONETTO	*De, lass'ormai, cor mio, quel fals'e llosco*	**14**. *per gir poi liet' alfin negl'alti sciami,* espunto.	
129	MADRIGALE	*A voi fiamma diviene*	**9**. d'umiltà *oggi accese*, espunto.	

Casi particolari e testi posti in appendice

L'approccio conservativo applicato alla posizione dei testi del ms. VC 183 presenta tre eccezioni: la c. 38v reca i primi due versi di un componimento abbozzato (divenuto poi probabilmente il componimento numero 21) cancellati dall'autore con un tratto di penna orizzontale; la c. 42v accoglie sette versi di un sonetto abbozzato e cancellato dall'autore con un tratto verticale e la c. 102r accoglie alcuni appunti dell'autore per futuri componimenti. In questi i casi si è scelto di porre questi testi in appendice in quanto è palese la volontà dell'autore stesso di non comprenderli nella raccolta; i criteri di trascrizione applicati sono gli stessi degli altri componimenti.
Un altro aspetto degno di ulteriore precisazione coinvolge sei componimenti trascritti e posti normalmente all'interno della raccolta, resi particolari dal fatto che compongono tre coppie: sono infatti una doppia stesura del medesimo componimento, modificato in alcune sue parti come fosse la versione definitiva, quella più vicina all'ultima volontà dell'autore. Non potendo determinare in questa sede, come già detto, l'esistenza di un manoscritto in cui sono presenti questi componimenti, e quindi nell'impossibilità di appurare la veste definitiva degli stessi, si è deciso di applicare il medesimo criterio conservativo che ha

guidato l'intero lavoro: entrambe le versioni sono considerate come un componimento unico e originale, pertanto la posizione all'interno della raccolta rimane inalterata; nell'apposito elenco poi sono visibili le varianti apposte dall'autore. I testi in questione sono il numero 38 simile al 115, il numero 39 simile al 108 e il numero 78 simile all'89. Solo un'analisi approfondita di tipo filologico e critico dell'intero patrimonio poetico di Alfonso de' Pazzi potrà determinare la veste definitiva dei presenti testi: il lavoro di stesura da parte dell'autore si è interrotto prima di procedere a una scelta esplicita fra le diverse redazioni, che pertanto mantengono pari dignità.

LE RIME DEL MS. *VINCENZO CAPPONI 183*

1

Il componimento, che fa da proemio alla raccolta, mostra l'intenzione del poeta di dar voce ai suoi pensieri. Il destinatario ideale del testo, evidenziato dalla potente apostrofe in apertura, è il pianeta Terra, capace con le sue immense ali di abbracciare i luoghi più remoti. Il poeta vedendo avvicinarsi la notte (forse metaforicamente la morte) preannuncia che coglierà dei fiori, forse simbolo della propria volontà di dar vita alla raccolta poetica, con la volontà di innalzarla al cielo.
Da un punto di vista stilistico il sonetto è disseminato di enjambement che rendono il suo ritmo incalzante.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Concavo globo grave e centro fisso
della superna machina mundiale
che amplamente tanto xpandi l'ale
ne l'aere chiaro e nel profondo abisso, 4

s'i credessi nel dir non dir prolisso,
i dire' frorse troppo o troppo male,
di varie gent e d'ogni altro animale
che sovr' a tte calcando vive assisso; 8

‡ala‡ per ch'io veggo il sol cercar nell'onde
e sovr' altr'oggi i corni inspuntar fori,
di quella che in me tenebre infonde, 11

andrem cogliendo pargoletti fiori
finché l'alba al tutto nu' si asconde
che spanderan al ciel suavi odori. 14

1. *Concavo…abisso*: la prima quartina, incorniciata da tre forti enjambement (v. 1; v. 2; v. 3), è un'apostrofe al pianeta Terra, rappresentato personificato con ali tanto immense da abbracciare ogni dove. Il termine concavo, però, potrebbe creare un parallelismo con la voragine infernale che si spalanca nel poema dantesco, soprattutto se lo rapportiamo al sintagma *profondo abisso* che chiude la quartina, usato da Dante stesso (Cfr. *Inf*., XI). *Concavo globo* è invenzione dell'autore anche se alcune influenze sono evidenti (Cfr. *Inf*., IX: *triste conca*; *TASSO*: *quest'imo globo*). **3**. *ale*: plur. ant. per *ala*. **5**. *veggo*: antico o poetico di *vedo.* **10.** *corni:* il riferimento è alle corna della Luna, ovvero le punte alle due estremità quando essa è nel primo e nell'ultimo quarto (Cfr. *POLIZIANO*, CXXVI; Cfr. *STAMPA*, LXXI), quindi per estensione alla Luna. **11**. *quella che in me tenebre infonde*: sopra il giorno appena trascorso sta per sopraggiungere la notte (metaforicamente la morte): il poeta si affretta prima che agisca colei che in lui *tenebre infonde* (la Luna, quindi la notte quindi la morte). **13**. *nu' si*: a noi si.

2

Dopo le proemiali intenzioni di poetica, il secondo componimento sembra suggerirci l'oggetto dell'intera raccolta: il poeta si rivolge a una donna, descritta come *diva immortale,* una creatura dalle qualità straordinarie e da virtù tali da superare qualsiasi celebrazione.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Immortal diva ove natura e arte
pose l'estrema sua più alta cura
e ttant' uscì per te for' di misura
che stanche sien di ciò tutte le carte. 4

Non più le gran città d'Attene e Sparte,
con quella fama ch'ancor oggi dura,
s'udranno celebrar for di misura
ma sol la tua virtù per ogni parte. 8

Po' che nel mondo sì lustranti rai
non fur mai visti che sol in tua alma,
addorna e cinta di chiaro intelletto, 11

o quanto mi sarà grato diletto
saver principio a ttua fatica salma
dar, qual non può per tempo morir mai. 14

1. *immortal diva*: è sicuramente a Petrarca che bisogna guardare (Cfr. *RVF,* 157: *se mortal donna o diva*). Da segnalare la rima arte-carte-parte presente svariate volte in *RVF*. **5**. *Attene e Sparte:* le due città teatro delle gesta dei grandi eroi classici. **9**. *lustranti*: splendenti. **13**. *fatica salma*: arc. poet. fig. peso, preoccupazione (presente con lo stesso significato e in rima con *alma* anche in *RVF,* 71); *fatica* in questo caso deve essere inteso come aggettivo, *faticosa salma* come grave preoccupazione, in questo caso 'pesante pena d'amore'. **12-14**. *O quanto...mai*: quanto mi sarà piacevole sapere di aver dato principio alla tua faticosa pena d'amore, passione che non scema col passare del tempo: la poesia si chiude così come aveva preso avvio, sancendo l'immortalità e della donna e dell'amore stesso per lei (*immortal diva* / *non può per tempo morir mai).*

3

Il poeta descrive l'incontro, reale o solo poetico, con la donna. Lo sguardo gentile di lei, capace di far nascere e morire allo stesso tempo, rende penna del poeta inadeguata alla descrizione di un tale evento (il corpo di lui è sul punto di morire a causa della bellezza folgorante ma il suo *signore*, ossia il cuore, lo riporta in vita).
Notiamo il recupero, alla maniera inaugurata da Guinizzelli e ripresa poi dagli stilnovisti fiorentini, dello *sguardo* come centro propulsore del potere della donna (Cfr. ad es. *Lo vostro bel saluto*), e della descrizione di lei a partire dagli effetti devastanti che provoca su chi la incontra. Protagonista indiscusso è sicuramente il cuore (*l'organ che fa il tuo sentire* del v. 8) centro di sentimenti nobili, che fa parte a sé rispetto al corpo, anzi è *il suo signor*, colui che lo governa e lo sostiene.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Quando a mia donna veggio palidire
il gentil foco, e per temenza umile
tener a terra il bel guardo gientile,
che ranascier mi fa e ppoi morire,

allor la mente mia volendo dire
la loda sua divien pront' e ssottile
e scacciando da sé ogni atto vile
move l'orghan che fa il tuo sentire;

ma il corpo che già quasi semi morto
si trova nelli raggi onde la voce
non vien tal che la piuma si paventa,

vedendo il suo signor che tutt'allenta
la cetra e che a ssé e altri nuoce,
il sol retro ‡spuntando‡ in verso l'orto.

1-2. *Quando…umile*: la donna è tanto umile da non riuscire a sostenere il sentimento amoroso (v. 2, *il gentil fuoco*), così impallidisce e abbassa gli occhi (*temenza*: ant. lett. per *timore*). **3**. *guardo:* punto chiave, motore dell'innamoramento (Cfr. *RVF,* 183; *POLIZIANO*, LVIII; LXIII). **6-7**. la *loda…vile*: la lode della donna tessuta dal poeta è acuta e penetrante e necessita la purificazione da ogni viltà. Da segnalare la rima gentile-vile tra le quartine, frequente anche in Petrarca (Cfr. *RVF* 31; 78) che divide in due poli opposti di significato gli aggettivi riferiti alla donna e quelli riferiti al poeta. **8**. *organ:* il cuore, centro propulsivo del sentimento amoroso, descritto come "signore" del corpo. **9-14**. *ma il…orto*: folgorato dalla luce della donna, la penna del poeta si spaventa, comprendendo l'impossibilità di trattarla con parole umane, terrestri (riecheggia qui il verso dantesco *ma non eran da ciò le proprie penne*), lodare la donna spetta al cuore e alla sua cetra (metafora per l'ispirazione poetica, Cfr. *RVF,* 292).

4

Il poeta, sopraggiunta la notte, si appella al vincolo amoroso (il topos poetico del *nodo*) che lo tiene stretto e imprigionato, affinché si sciolga e faccia cessare la pena e il dolore. Notiamo l'uso esteso di coppie sinonimiche volte ad amplificare il concetto desiderato: *ira e dolore* (v.3), *pena e affanno* (v.5), *crudi e feri* (v.7), *ostinata e fera* (v. 10), *serve e cole* (v. 11).

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE ECD.

Quando li gran destrieri alhor sen vanno
e che nel poggio i corni ispuntan fori,
di quella ch' alti farmi ira e dolori
reporta in vari lochi tutto l'anno,

allor sovr' a ciascun pena e affanno
sento tal che e m'apar dentro e di fori
segni che fan li crudi e feri cori
pietosi e mesti del mie grave danno.

E quella che pietà mostra nel volto
non cangia l'ostinata e ffera voglia
ver di chi lei di cor sol serv e cole,

né quel c'un tratto volse unqua disvole
così nudo mi tiene in nodo avolto,
oh nodo quando fia ch'io ti discioglia?

1. *li gran destrieri*: il riferimento è al carro del Sole trainato da cavalli (Cfr. *BEMBO*, LV: *né Febo i suoi destrier; TASSO, CCLXXXI*: *O destrieri del sole*). **2**. *corni*: quelli della Luna, quando essa ha la caratteristica forma a spicchio (Cfr. *STAMPA,* LXXI: *quando la notte mostra la luna d'argentate corna*). *Poggio*: collina, dolce pendio. *Fore*: ant. per fuori. **3**. *quella:* la Luna e per estensione la notte (Cfr. sopra 1, v. 11). L'arrivo della Luna e della notte è qualcosa che accumuna tutti i *vari lochi* della Terra e prosegue incessante *tutto l'anno*. **7**. *feri*: feroci, spietati. **9**. *quella*: la donna amata. **10**. *ostinata e fera voglia*: l'impulso amoroso è violento anche in Petrarca, quando ancora non è rivolto a Laura (Cfr. *RVF*, 23, 3: *fera voglia*) **11**. *cole*: poet. per venerare, servire. **12**. *né…disvole*: la donna si dimostra volubile sfruttando a suo favore il legame con il poeta. **13**. *nodo*: il vincolo amoroso (Cfr. *RVF,* 59; 175; 271, *STAMPA* CLXV; CLXXXVII, *ALAMANNI,* XVIII, *BEMBO,* IX; LIX); *nudo*: spoglio, inerme.

5

Il primo madrigale della raccolta ruota ancora attorno alla tematica del vincolo amoroso, del nodo stretto intorno al collo dei *fidi amanti:* la donna-dea fatta albero fornisce ombra e ristoro al poeta.

Metro: madrigale con schema rimico AAbCbDedeC.

Quasi tutt' eremita si sedea
quella, da amor e mia unica iddea
e io che givo all'ombra
di sua fulgienti rami
divenni quasi un'ombra,
vedendo chi sovente, reti e nodi
al collo ai fidi amanti,
d'intorno in vari modi
con perle e ddiamanti,
spezar li d'altrui fatti a lei leghami.

1. *eremita*: solitaria, in disparte. Riecheggiano i versi danteschi riferiti all'anima di Sordello (Cfr. *Pur*., VI: *l'ombra, tutta in sé romita*) e il sonetto XI del Bembo: *ove romita e stanca si sedea*. **2**. Il verso è un iperbato da sciogliere: *mia unica idea d'amore*. **3**. *givo*: imperfetto di *gire,* verbo difettivo dal lat. *ire* (andare). **6**. *nodi:* i legami tra gli amanti (Vd. poesia precedente). **10**. *spezar li d'altrui fatti a lei leghami*: la donna spezza e interrompe i legami con gli amanti ogni qualvolta lo desidera.

6

Il sesto componimento è da leggersi come una lunga descrizione della donna amata ricalcando le qualità che già sono appartenute alla Laura petrarchesca: le trecce color dell'oro che tengono avvinto il poeta così come l'edera sulla pianta d'alloro ci riportano alla mente *i capei d'oro a l'aura sparsi che 'n mille dolci nodi avolgea* (Cfr. *RVF*, 90).
La lode della donna prosegue menzionando parti concrete del corpo con il proprio contrapposto astratto: la *fronte*, su cui sono dipinte *distinte parole* (Cfr. *RVF,* 224), la *voce* soave (Cfr. *RVF,* 63) da cui scaturiscono i *soavi accenti*.
La poesia si articola dunque in due momenti distinti: le due quartine e la prima terzina sono dedicate alla lode delle qualità uniche della donna e con un unico grande respiro approdano all'ultima terzina dedicata agli effetti che tutte queste bellezze provocano sul poeta e persino sul sole e gli altri elementi: l'io poetico è come se salisse al cielo estasiato dalla visione della donna.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Vostre, madonna, al vento sparse d'oro
trecce d'ogni bellezza ornate e cinte
son che mia forz' han leghat' e avinte
qual edra suol talvolta in verd' alloro;

l'ornata fronte qual' io tanto onoro
e ´l chiaro splendor suo e lle distinte
parole qual di for mostro dipinte,
le virtù ch' in voi son e ´l tesoro;

l'armonia e lla voce rara e ssola
che di voi esce con suavi accenti
in altra donna mai non visti ´nquanco

fan, che sovent' io surgho e vengo manco
di più veggendo il sol e gli elementi
stupir mirando voi al mondo sola.

g ‡ ‡ ‡ occhi sarebbe [scritto in basso, sotto al sonetto]

1. La prima quartina si apre con la similitudine tra i capelli d'oro della donna raccolti in trecce e l'edera che si intreccia alla pianta dall'alloro. Tra il primo e il secondo verso notiamo un iperbato. **9**. *rara e sola*: dittologia sinonimica, unica. **11**. *unquanco*: ant. o poetico *mai fin'ora, giammai*. **12**. *vengo manco*: divengo difettoso, manchevole, inadeguato, o anche nell'accezione di *venir meno* (Cfr. *RVF*, 16). *surgo*: ant. o poet. per *sorgere*: ci dà l'idea di un movimento che va dal basso verso l'alto. **13**. *veggendo:* ant. o poet. di *vedere*.

7

Al centro del componimento vi è il carattere volubile della donna, capace di uccidere e di far rinascere il poeta: l'io poetico descrive la condizione di imminente morte in cui si trova, raffigurando la vita come un mare in tempesta e invocando l'aiuto della sua stella, definita *fida scorta* ma anche *altera*.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

L'alto valor di quella stella altera
la cui in questo mare è fida scorta,
ora tien viva mia speranza or morta
e aita non dà né vol ch'io pèra. 4

Hond'io che llei, qual lei suol nella spera,
miro lasso la via periglia e torta
parendomi vedere al ciel la porta
insieme colla strada santa e vera; 8

e prendo speme ardir dolcieza al core
tal che suo vista in me prova ne face
qual unico remedio a llui che more: 11

così lei mi ricrea e mi disface
come fenice in foco e nell'ardore
e io contento son poi ch'a llei piace. 14

1-2. *L'alto…scorta*: la donna viene raffigurata come luce sicura, guida nella vita tempestosa (questo mare v. 2). Questa immagine la si trova anche in Petrarca in *RVF*, 366, 66-68: Vergine chiara et stabile in eterno, / di questo tempestoso mare stella, / d'ogni fedel nocchier fidata guida) riferita alla Vergine. Il sintagma 'fida scorta' è presente identico, o con piccola variazione, anche in *RVF*, 277; *BEMBO*, CXLIX, CLXII; *VARCHI*, p. 166. Da notare anche che 'la cui' ha sempre il significato di 'la quale' nell'uso dell'autore. **4**. *aita non dà né vol ch'io pèra*: ant. o poet. per *aiuto* (vd. *RVF,* 134: *e bramo di perir, e chieggio aita*), la donna dimostra tutta la sua mutabilità di intenti. **5-8.** *Hond'io…vera*: la seconda quartina sembra suggerire un legame con il poema dantesco: il poeta si trova probabilmente in punto di morte, lungo una strada 'periglia e torta' che assomiglia a quella infernale, o più probabilmente a quella del Purgatorio che si lascia alle spalle l'Inferno (Cfr. *Purg*., X, 1-3: Poi fummo dentro al soglio de la porta / che 'l mal amor de l'anime disusa, / perché fa parer dritta la via torta); ma di lontano scorge una porta, con tutta probabilità quella del Paradiso, lontana dal peccato (legata infatti alla 'strada santa e vera' del verso successivo). *Periglia*: pericolosa. Il termine periglio è presente solo come sostantivo, in questo caso viene usato come aggettivo. **13**. *fenice*: favoloso uccello simile a una grossa aquila, capace di rinascere dalle proprie ceneri. Si trova citata svariate volte in Petrarca anche per simboleggiare Laura stessa (Cfr. *RVF,* 321); in Poliziano è il poeta stesso a mettersi a paragone con la fenice (Cfr. *POLIZIANO,* LII: *Contento in foco sto come Fenice*) capace di morire e poi rinascere proprio a causa del vincolo amoroso che lo tiene legato, e servo, della donna. In questo caso la fenice indica proprio la condizione dell'io poetico alla mercé della volontà della donna capace di ucciderlo e farlo rinascere allo stesso tempo. **14**. *e io contento son poi ch'a llei piace*: il poeta è in balia della volontà della donna, quello che lei vuole, lui lo fa.

8

Di fronte ad ogni tipologia femminile, il poeta si chiede a quale di queste la sua donna faccia parte.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Molti fann' all'amor colle pulzelle
e altri bramon' più le disposate
parendo lor che i regni più pietate
in queste ancor che quelle sie più belle. 4

I bruti cien' che lle divine stelle
assison' sotto veli à piciol' grate
ne allor cala che lle sien sacrate
così talor si studio di vedelle. 8

La diva mia dogn'altra donna speglio,
dalla terza non è né della prima,
dalla seconda manco or qual si sia? 11

Indreto, lasso, perché l'alma mia
sendo veduta gir sé tralla cima
sareve odiata da quel nudo veglio. 14

1. *pulzelle*: lett. fanciulla non maritata (Cfr. *Purg*., XX 32: *pulcelle*). **2**. *disposate*: ant. lett. da disposare, *sposare*, le donne sposate. **9**. *dogn'altra donna speglio*: la sua donna non è uguale a nessuna delle altre.

9

Il poeta parlando di sé in terza persona descrive le conseguenze devastanti dell'amore per la donna sul proprio corpo, stravolgimenti che lo conducono quasi alla morte: l'unica salvezza è però proprio la donna, equiparata al sole.
Il senso che sottende al componimento è molto simile a quello precedente.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA ABA ABA (costruito su due sole parole-rima, caratteristica tipica dell'autore).

Lacrime ognior sospir dagli occhi al core,
non reportando i bei desir celati
di quella che gli puote far beati
e aita non porge all'uom che more. 4

Già privo alquanto del vital calore,
coi membri al tutto ‡‡‡ e gielati
tremanti i lumi in parte onubilati,
quasi d'ogni ben privo e ddi dolore. 8

Hond' ei vicino alle penultim' ore
non par sentir li sensi rinfiamati,
tal che l'almo ne prende di vigore, 11

e ssollevato il volto i desiati
razzi ch'el mondo covron di splendore
vidde d'ogni virtù cinti e ornati. 14

4. *aita non porge a 'll'uo che more*: piccola variazione rispetto al v. 4 del sonetto precedente *aita non dà né vol ch'io pèra*, sempre con l'intento di rappresentare la donna come volubile e incostante nell'amore. **7**. *tremanti i lumi in parte onubilati*: gli occhi, designati anche qui come in Petrarca con il termine 'lumi' (soprattutto se si riferiscono a quelli di Laura) sono tremanti d'amore (Cfr. *RVF*, 72) e offuscati (*obnubilati*, da obnubilare ossia annebbiare nel linguaggio letterario). **12-14**. *e ssolevato…ornati*: in procinto di morire, il poeta alza il volto e scorge i raggi (*razzi* è variante antica) della donna tanto desiderati, proprio quelli che adornano il mondo di virtù.

10

La donna amata, fattasi “cosa divina” nell’immaginario del poeta, ha poteri tali da indurre le creature del mondo ad azioni nobili e meraviglia con la sua grandezza persino i pianeti.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE ECD.

Groliosa mie diva in cui s’appoggia
quanto ben può sentir cosa mortale,
così ogni alto ingegno con tua ale
in ogni bella impresa al mondo sfoggia. 4

Da tte vien la cieleste e grata pioggia
che fa il terreno e ciascun animale
oprar virtù la cui è ttalle e ttale
che teco al ciel per molti oggi si poggia. 8

Ond’i pianeti tutti ‡assieme stanno‡
vedendo in te non vista o da vedersi
in’ alma umana cotal eccellenza, 11

però ciascun che vien in tua presenza
semi vivo divien’ tropp’ ivi ‡stanno‡
come già molti greci sparti e persi. 14

5: *da te…pioggia*: come dire che dalla donna ha origine la pioggia che scende dal cielo, gradita alle creature.
13. *semivivo*: esamine, privo di sensi.

11

Altro madrigale dal sapore bucolico dedicato alla donna amata fattasi ramoscello nella mente del poeta.

Metro: madrigale con schema rimico aBBCAdeedfGgH.

Amato ramuciello
di verde fronda fissament' addorno,
cingi al tuo serv' omai la chioma intorno.
L'umor che dal bel fonte a te s'invia
verde sorgente fa con tanto bello
e lli mia gran sospiri
t'han fat' al fredo cielo
infermo e forte velo
però lì a quei desiri
che già ne son pietosi
divien omai colli bei frutti d'oro
dè vien sacrato alloro
che sol' all'ombra tua oggi mi poso.

3: *cingi…intorno*: personificazione, l'amata divenuta ramoscello cinge il poeta con la sua "chioma". **4**. *L'umor*: lett. liquido, quello che stilla in minute gocce.

12

Il poeta costruisce una breve similitudine tra le qualità che la donna amata gli dona (e grazie a queste prende forza) e quelle che il sole dà all'erba e il fuoco agli elementi.

Metro: madrigale con schema rimico ABACdEdCE.

Amore, e lla mia diva alta e umile
ove ogni alto valore alberga e regnia
principio diern' al mio non chiaro stile.
Amor i bei concetti e le parole
ne porse grat' allora.
Madonna l'armonia e lla leghanza
in me ne porggi ogni ora,
sì com'all'erba la virtù dà il sole
e ´l foco agli elementi temperanza.

1-2. Da segnalare i due ossimori, *alta e umile* e *alberga* e *regnia* e la prima delle tre apostrofi alla donna: *Amore* (v. 1), *Amor* (v. 4) e *Madonna* (v. 6). **3**. *principio diern' mio non chiaro stile*: il sentimento amoroso e la donna amata hanno sancito l'inizio della scrittura poetica e il *mio non chiaro stile* è autodefinizione, tramite litote, del proprio stile, descritto come non illustre ma probabilmente anche non limpido, non canonico e fuori dagli schemi. La dichiarazione di falsa umiltà sarà variamente presente in tutta la raccolta ed è presente anche in Petrarca (Cfr. *RVF*, 71).

13

Il poeta tesse, tutto d'un fiato, le lodi della donna: le sue qualità uniche, degne di una regina (*col sacro sciettro* v. 8) sono esempio e indicazione per la strada giusta da seguire. L'incipit sembra suggerirci l'immagine di San Bernardo che rivolge la sua preghiera alla Vergine (Cfr. Dante, *Par*., XXXIII): la donna possiede virtù che l'avvicinano alla perfezione e alla religiosità tipiche di una santa.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Alta mia donna, colma di prudenza,
accesa d'ogni vivo e vero ardore,
vostro mostrat' a nnoi alto valore
demostr' in voi il fonte di clemenza,

e ll'ancudine ancor di continenza,
si ved' in voi e ˙dd'animo e ddi core
ornat' e cinta d'ogni alto splendore,
col sacro sciettro di chiara eccellenza;

il parlar è in voi soave e chiaro
a presso a ogni larga cortesia,
e il consiglio intero saggio e rraro,

e di più il monte della poesia
siete al mondo esemplo unico chiaro
che scorg' al ciel pogiar la dritta via.

1. *prudenza*: atteggiamento saggio e una delle quattro virtù cardinali della teologia cattolica. **3**. *vostro mostrat' a noi alto valore*: iperbato. Il mostrare il suo alto valore ai "mortali" è dimostrazione della bontà della donna. **5**. *ancudine*: variante arcaica o popolare di incudine. *continenza*: moderazione, equilibrio negli istinti. **12**. *monte della poesia*: probabile riferimento classico al Parnaso, il monte sacro ai poeti. **14**. che *scorg' al ciel pogiar la dritta via*: che fa da scorta, da guida per la *dritta via* (eco del sintagma dantesco presente nel primo canto dell'*Inferno*), costruzione simile si ritrova in Bembo (Cfr. *BEMBO*, CCLXXXIX, 10: *che mi scorge del ciel dritto il sentiero*) ma il motivo è ricorrente in Petrarca (Cfr. *RVF*, 13; 68; 72 etc) e nello stesso autore (Cfr. ad es. 33, 3: *che mi ghuida poggiand'in l'alto seggio*).

14

Ancora una volta nelle sembianze della donna è possibile intravedere la Laura petrarchesca nell'immagine dolce dei suoi capelli intrecciati.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CBC CBC (costruito su solo tre rime, caratteristica dello sperimentalismo dell'autore).

Lor ella parla e ll'ingruppate trecce,
di quella più ch'el sol' lucente e bbella
e più d'ogni pianeta o ffissa stella
m'ha il cor trafitto con acute frecce, 4

tal ch'io sembro qual suol di giugnio secce
in ver ponente sotto l'aria snella
quando del gran fanal l'alta faccella
fa ombra insieme a i pruni e alle vecce, 8

così pregando sto sperando solo
nell' opposita in ciel viva fiamella
qual altri dicon l'uno e ll'altro polo, 11

che nn'abbin a voltar la luce bella
in ver di me faccendomi ir' a volo
ove son' almen leggiadrett' e snella. 14

1-4. *ingruppate*: dal non comune "ingruppare" che sta per radunare, raggruppare. La prima strofa presenta un anacoluto nel quale le "trecce" della donna sembrano nominate senza seguito. L'amata del poeta è ancora una volta rappresentata come simile o addirittura superiore al Sole in termini di luminosità: *di quella più ch'el sol' lucente e bella*. L'incipit 'lor'' sta per 'allora' col senso di 'allora parla, allorché parla' e si ritrova identico nel componimento 29 dove, come in questo caso, il riferimento è alle chiome della donna annodate e intrecciate. **5**. *tal ch'io sembro qual suol di giugnio secce*: il poeta è in balia della donna al punto di paragonarsi alla secce (o anche seccia, taglio del fieno, tosc. lett. stoppia, per est. terreno ricoperto di stoppia). **7**. *gran fanal*: metafora per indicare il sole e la sua luce che al tramonto *fa ombra* così come la vegetazione. **8**. *vecce*: o veccia, pianta che si usa per il foraggio appartenente alle leguminose selvatiche. **10**. *nell'opposita in ciel viva fiammella*: si riferisce alla Luna la cui luce è opposta al sole in termini di presenza alla vista dell'uomo. **14**. ove son': dove suona, riferito alla voce di lei (*lor ella parla* v. 1) che nella luce della Luna è come attenuata, armonizzata.

15

La donna amata ha qualità tali da poter intercedere presso gli dei riguardo alla vita del poeta, il quale teme di soffrire sia per mano della donna (la *Regina* del v. 5) sia per i dardi di Amore.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE CDE.

Stupisce il ‡mare‡ e le famose stelle
mirando il grat'aspetto di costei
e muovonsi a pietà co' i sacri iddei
di mie vita che arde in sue facelle, 4

e lla crudel Regina delle belle
quella ch'io bramo ogni ora e ch'io vorrei
alli infiniti ardenti preghi miei
suo luce asconde e più la fa ribelle, 8

e io che in quella veggio ogni favore
che puote dare il cielo infra i mortali
temo quantunch'io possa de dolermi 11

e ttemo insieme l *** amore
qual pronto veggio con piumati strali
per morte darmi o per così tenermi. 14

3. *iddei***:** con *i* prostetica. **4**. *facelle*: ant. o poet. plur. di *facella*, piccola face, fiaccola (vd. *RVF,* 135; 206 e in Dante) e per estensione lume, fiamma, splendore. **5**. *Regina delle belle*: così come 'regina siete delle belle' (Cfr. 52 v. 4) e in precedenza dotata di scettro (Cfr. 13 v. 8). **7**. ardenti preghi miei: ardenti sono anche i desiri e i sospiri di Petrarca (Cfr. *RVF*, 17; 318 e 86; 151; 216). **11**. *quantunch'io*: costrutto con "quantunche", sebbene. **13**. *strali*: sinonimo lett. o poet. di freccia, dardo, comunemente usato da Cupido per i suoi colpi d' amore (Cfr. *RVF*, 86; 151; 216).

16

L'io poetico si rivolge al Sole e agli altri pianeti affinché possano condurlo fuori dal sentiero doloroso in cui si trova.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

L'infiamato sentier nel cui mi trovo
mi sforz'ognior' al ciel gridar ‹‹omei››
sperando nel posser degli alti iddei
che m'abbin' a gustar far gioco nuovo,

e tanto mel prometto ch'io mi provo
a inviarmi ver quel ch'io vorrei
qual val più ch'el tesoro de' savei
ma quanto più lo cerco manco il trovo;

e pperò suso appello a i gran pianeti
che moto danno a ogni alma vivente
che ne infondin' in me tal ch'io me queti,

e come capo, pregho il sol luciente,
che 'nsiem' e ddi per sé sien ver profeti
mostrando quel per me sie spediente.

1. *L'infiamato sentier*: ci suggerisce un richiamo allo smarrimento della strada maestra nella selva dantesca insieme alla "dritta via" del sonetto n.13 (v. 14) ma anche il riferimento a un sentiero "di fuoco", infuocato d'amore, quindi il percorso che lo ha condotto e lo sta conducendo alla donna amata e alla successiva sofferenza. **2**. *omei*: ant. lett. di *ohimè*, interiezione, grido di lamento. Un eco di questo verso lo si trova nell'Alamanni (Cfr. *ALAMANNI*, XLVIII, 1: *andar gridando omei*). **3**. *posser'*: possere, var. arc. di potere. **4**. che… *nuovo*: affinché gli dei mi concedano una nuova possibilità, occasione. **5**. *mel prometto*: me lo prometto. **7**. *qual val più ch'el tesoro de' savei*: quello che il poeta vorrebbe (*quel ch'io vorrei* v. 6) vale più del tesoro dei Sabei ovvero il popolo leggendario della regina di Saba, proverbialmente ricchissima, citata nella Bibbia. Il riferimento a questo popolo e alla sua immensa ricchezza è presente anche nell'*Opere Toscane* (Cfr. *ALAMANNI*, XXXVII, 5-6: *Quai Medi, quai Sabei, qual terra aprica / Vider sì pretioso e caro legnio;* CXXII, 7-8: *Che gli Arabi e' Sabei, né 'l mondo mai / Vide equale a costei mortal Phenice*). **11**. *queti*: lett. di quieti, calmi. **12-14**. *e come…spediente*: il poeta prega il sole, in virtù della sua superiorità rispetto agli altri pianeti (v. 9), affinché siano tutti insieme veri profeti, ovvero sappiano predire ciò che è più opportuno (*spediente*) per il poeta stesso.

17

Il componimento ruota attorno a un gioco di antitesi tra luce e ombra, giorno e notte: la notte permette agli innamorati di nascondersi ma l'assenza di luce deruba il poeta di ogni suo bene, ossia la vista della donna amata, che gli sfugge continuamente.

Metro: madrigale con schema rimico ABccddbebffghhG.

Quando vien notte in nnoi, reporta l'alba
ad altra gente lucida e gioconda,
‡ladr‡ con tal virtute
che unica salute,
quindi gli amanti allora
prendon dall'aurora
e non più mirt' o fronda
o una selva altera
la lor vista nasconda,
ma quinci notte oscura
ogni mie beni fura,
e quando il chiaro sole
appar nell' orizonte
allor un vivo fonte
m'asconde lei che vista non vole.

1. *Quando…gioconda*: descrizione del movimento del sole che tramonta e sorge oscurando una parte di mondo e illuminandone l'altra, che ci ricorda l'incipit petrarchesco *Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro* (Cfr. *RVF*, 223) e il dantesco *Quando colui che tutto 'l mondo alluma / de l'emisperio nostro sì discende* (Cfr. *Par*., XX); attacco simile si trova anche nell'Alamanni (Cfr. *ALAMANNI*, LXXVII, 1-4: *Quando l'un vago Sol vers'Occidente / Scende veloce per via lunga e torta, / E cedendo alla notte ne riporta / La desïata luce ad altra gente*). **11**. *fura*: da furare, arcaico per rubare, sottrarre, frequente in Petrarca, nelle liriche di Vittoria Colonna e altrove. **14**. *m'asconde…vole*: la donna non vuole essere vista dal poeta.

18

La poesia permette all'autore di dar libero sfogo ai propri turbamenti e ai propri pensieri, ma la sua ispirazione prende vigore solo alla vista del volto della donna amata.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC CDC.

Per loco dar in parte ai mia sospiri
vad' eccitand' ognior mio basso stile
il cui è ttanto debile e ssottile
che e' si pieghi ver me ´nanzi ch'io ´l tiri 4

così convien che qua e llà i' miri
rassembrando quel volto puerile
il cui è bbell' assai più che umile
e dda lui sol depend' i mie martiri, 8

e vistol, tant'ardire in me rifonde,
ch' a mio malgrado formo bei concetti
per monti selve piagge rive e onde, 11

onde sovente a mme la verde fronde
attente insieme stanno e gli augelletti
e quest' a mme nemica non responde. 14

1. *per dar loco*: per lasciare il posto, per dar spazio (Cfr. *BEMBO*, *Quando forse, per dar loco alle stelle*) qui nel senso di dar possibilità di espressione, di sfogo. **2**. *Vad'...stile*: mi impegno a stimolare la mia attività poetica (*stile*). **3**. *Debile e sottile*: dittologia sinonimica ('debile' è variante arcaica e regionale di 'debole'); la struttura del verso si ripete con pochissima variazione al v. 7: l'insistenza sulla modestia della propria abilità poetica è tratto tipico dell'autore. **6**. *rassembrando*: da rassembrare, rassomigliare. *Quel volto puerile*: il volto giovane della fanciulla amata. **9-11**. *e vistol…onde*: una volta incontrato, immaginato il volto della donna l'ispirazione poetica rinasce, si rinvigorisce (il verbo rifondere ha anche il significato di ricomporre, rimaneggiare uno scritto, e sembra calzare a pennello con la prima stanza in cui si fa riferimento proprio alla mancanza di una sufficiente ispirazione poetica). **12**. *fronde*: var. arc. di fronda, da intendersi quindi al singolare.

19

Il poeta ha un incontro fortunato con la donna amata.

Metro: madrigale con schema rimico AbBcDefdcef.

Sorridendo ver me la donna mia,
in fede del suo amore,
mi diede sghuardo che me vins'il core;
così di poi seguendo
l'orme sua chiare drent' al sentieretto,
un giorno, come volle
la mia propizia sorte,
un breve e chiaro scritto
mi porse, pur seguendo
il camin' dritto e 'l folle
mi sproni a dito ove ha regno la morte.

3. *mi diede sghuardo che me vins'il core*: lo sguardo d'intesa della donna è come se sancisse l'inizio della storia d'amore. **5.** *drent' al sentieretto*: all'interno (*drento* è forma metatetica in luogo di dentro) di un piccolo sentiero, anche se il vezzeggiativo potrebbe alludere allo stato d'animo del poeta essendo quel sentiero luogo di incontro con la donna amata e quindi vagheggiato. **8.** *breve e chiaro scritto*: si riferisce a un biglietto donatogli dalla donna. **11**. *mi sproni…morte*: nel senso di indicare, simulando il gesto del dito indice: la donna sembra indicare al poeta il cammino di sofferenza amorosa che porta alla morte.

20

L'io poetico è mosso dal *desio* verso le dolci pene amorose così come un uccellino vola verso gli alberi e gli arbusti: c'è però qualcosa che turba questo percorso simbolico e lo spinge, come del resto spinge tutti coloro che hanno simili *voglie*, a desiderare la mollezza, l'abbandono, la pace. Unico rimedio all'affanno amoroso è la scrittura poetica, il mettere nero su bianco il travaglio stesso, che in questo caso è simile a una *procella* in cui si trova una sirena (vv. 13-14).
Ancora una volta quindi uno dei temi centrali è la mutabilità e l'ambiguità dell'amore che può essere allo stesso tempo tormento e gioia (*scogli* e *tempesta)*.
Da un punto di vista stilistico-retorico incontriamo al primo verso un iperbato (*i bei di amor travagli*) che mette in evidenzia i due ossimori, punto nevralgico di tutto il componimento; la prima strofa si conclude con una similitudine bucolica tra l'io poetico spinto verso le pene d'amore e un *uccelletto* portato per sua natura tra rami e arbusti. Il verso conclusivo della prima quartina è occupato da un'enumerazione per polisindeto così come il verso conclusivo della prima terzina.
La rima *spoglie –voglie* (vv. 4-8) è presente anche in Petrarca (Cfr. *RVF*, 268) e in Gaspara Stampa (*STAMPA,* CLXXXVI, CCCIV).
Le terzine rappresentano un cambio di ambientazione, passando dal bosco al paesaggio marino inaugurato dalla *navicella* (v. 10), e si articolano in un unico momento caratterizzato da un ritmo incalzante prodotto dai numerosi e forti enjambement e dalle congiunzioni ricorrenti. In ultimo, come chiosa, una similitudine tra il poeta che vive gli effetti dell'amore e una sirena tra scogli e tempeste.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA DCE ECD.

I bei di amor' travagli e dolce doglie
m' accendon' intr' al cor un tal desio
che ogni mai sempre ver di lor m'invio
qual uccelletto tra fior' rami e foglie. 4

Ma mi ponno spavento dar le spoglie
ch' all'intorno prostrat'a quell'iddio,
sovente stanno, qual come vid'io
così veder le può chi ha tal voglie. 8

Dunche, chi spera o tteme e non sa come
alfin deve arrivar sua navicella,
la piuma sogna, canta e scrive 11

di amor gli affetti e ssol in essi vive,
come sirena tra scogli e procella
e in ciò far de' già cangiar le chiome. 14

1. *doglie*: lett. sofferenze fisiche o morali, insieme ai *travagli* rappresentano la tipica sofferenza spirituale di natura amorosa. **3**. *mai sempre*: con significato di *sempre sempre*, il *mai* in questo caso è rafforzativo.
4. *ponno*: *possono,* terz pers. plur. verbo potere (cfr. *RVF*, *STAMPA*, *POLIZIANO*). ***5***. *spoglie*: al plur. ant. lett. le *foglie,* come rivestimento delle piante. In questo caso può anche alludere in modo figurato alla morte, la morte di coloro che si prostrano al dio Amore (*a quell'iddio* v. 6). **10**. *navicella*: all'interno della metafora marinaresca che approda alla sirena degli ultimi versi*,* è simbolo del percorso, del viaggio che compie l'io poetico travagliato dall'amore; è sicuramente parola dantesca (Cfr. *Inf*., XVII 100; *Pur*., I 2; XXXII 129) ripresa da Petrarca (Cfr. *RVF,* 206 39*)* e presente in Gaspara Stampa (Cfr. *STAMPA*, CCLXXIII 2 proprio in rima con *procella*) e Tasso (Cfr. *TASSO*, 431 8).
11. *piuma*: la penna del poeta. **13**. *procella*: lett. fig., *calamità*, *tempesta*. **14**. *e in…chiome*: il tempo trascorre nonostante i sogni e gli indugi nel comporre poesie d'amore, per questo deve affrettarsi colui che spera (v. 9). *Cangiar le chiome* significa incanutirsi, invecchiare ed è espressione ricorrente in Petrarca, anche con qualche variazione (Cfr. *RVF*, 30 25; 277 14).

21

Nel primo componimento con esplicito riferimento alla dipartita della donna amata, il poeta si appella alla Morte stessa, personificata, rappresentata nella sua veste "classica". Numerose sono le corrispondenze con la ballata *Come potesti, o Morte* di Luigi Alamanni presente nelle *Opere Toscane*, impossibile escludere una reciproca influenza tra i due.

Metro: madrigale con schema rimico abBcDeecdD.

Morte come potesti
menar tua falce amara
ver lei, dal mondo via più cosa cara?
Aimè, lasso, in quella
che nn'ha portat ogni mio dolce seco,
rigida fosti e fera,
e pperò più non spera
mia vita in questa, con quella
cosa ch'al mondo cieco
amai, or dunche fa' girmi insieme seco.

1. *Morte come potesti*: medesimo sintagma di apertura lo si ritrova nell'Alamanni (Cfr. *ALAMANNI*, XL: *Come potesti, o Morte*). **2**. *falce*: nell'immaginario più diffuso la Morte è rappresentata con una falce in mano simbolo dell'azione di mietitura delle vite umane (Cfr. *STAMPA* XLVII), l'Alamanni anziché 'falce' utilizza 'colpo fero' ma il verbo è sempre lo stesso ossia 'menare'. **4-5**. *Aimè…seco*: disperato me, ella si è portata con sé ogni dolcezza. Medesima costruzione, con piccola variazione, si ritrova nella ballata dell'Alamanni sopra citata (Cfr. vv. 5-6: *Menasti (ahi lasso) in quella / Che n'ha portato ogni mio dolce seco)*.

22

Il poeta, con il classico *topos modestiae*, giudica la sua penna e le sue carte inadatte a ritrarre le qualità soprannaturali e sante della donna.

Metro: madrigale con schema rimico abBcDeCDefF.

Alzar con vagho stile
già con piuma pensai
della mia donna al ciel li santi rai,
ma se per farli onore,
tutto quel che di lei cogniosco e veggio
ritrar volessi in carte,
contrario effetto a quel ch' aveo nel core
ne seguirebbe, onde fugiend' il peggio,
dirò la minor parte
poiché coi versi miei
non posso dir di lei quel ch' io vorrei.

1-3. *alzar…rai*: la prima terzina è un iperbato che sancisce l'intenzione del poeta di nobilitare la donna con la poesia (*vago stile*: stile leggiadro, grazioso). I *santi rai* rappresentano la luminosità della donna ancora una volta accostata al Sole, il sintagma si ritrova anche in Alamanni (Cfr. *ALAMANNI*, XLIV; LXVIII) e Varchi (Cfr. *VARCHI*, p.200). **6**. *ritrar volessi in carte*: eco del petrarchesco *et la ritrasse in carte* (Cfr. *RVF*, 77, 7) legato al ritratto vero e proprio di Laura commissionato a Simone Martini (vd. *RVF*, 77 intro); qui invece si fa riferimento all'arte poetica e alla volontà dell'autore di raffigurare simbolicamente la donna con le parole. **7-8**. *contrario…seguirebbe*: la poesia dell'autore, così umile, finirebbe per sortire l'effetto contrario a quello desiderato.

23

Il poeta chiede alla donna di ‘temperare’ il calore luminoso che emana dagli occhi in modo che l’emozione non sia così forte da traboccare.

Metro: madrigale con schema rimico aBBCdcedE.

Vagha chiara favilla
che dai begli occhi del mio sol talora
venite tal ch’ognun se ne innamora.
Li splendor vostro, a me, alcune fiate
si volti temperato
e che l’urne gieliate
che in me pose amore
per un calor sì grato
non trabocasser quel soverchio ardore.

1. *favilla*: per est. piccola fiamma. **2.** *mio sol*: è ancora una volta epiteto dedicato alla donna amata, luminosa come il sole per il poeta, così come per Vittoria Colonna era il marchese d’Avalos. **6.** *urne gielate***:** il termine *urna* può riferirsi come già in Petrarca (Cfr. *RVF*, 234 vv. 6-7) ai lacrimatoi o ai vasi lacrimali degli antichi e qui per estensione di significato agli occhi, fonte delle lacrime versate per la donna amata (in coppia con gli occhi della donna citati in apertura); le lacrime sono gelate, fredde a causa del dolore per Amore e rischiano di traboccare se sciolte dal calore d’amore dell’amata.

24

Il poeta sembra rievocare un'esperienza vissuta lontano dalla propria patria e il relativo ritorno al suo *borgo povero e basso*.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Quanti son già, ciercando in stran paesi,
iti per reportar giemm' e ttesoro,
al soldan, al ‡cacicco‡, al greco, al moro
e per fortuna in qua tornati inlesi 4

con some in lor camei e lor arnesi;
e io per quel bel sol, sol per cui moro,
il primo dì vedei sutt'uno alloro
e ivi stetti per più anni e mesi; 8

e poscia ch'io pensai ricco tornarme
in ver lo borgo mio povero e basso
subito ch'io pensai in piuma alzarme, 11

aimè, alli piei un grave masso
mi sentì tal che fece lì restarme,
muto ‡piglio‡ d'amore afflitto e llasso. 14

3. *al soldan…moro*: elencazione per indicare le varie parti del mondo a cui si fa riferimento con *stran paesi* (estranei, lontani) al verso precedente. *Soldan*: ant. sultano; *cacicco*: dallo spagnolo cacique, capo indigeno; *greco*: il termine può far riferimento in generale alle popolazioni dei territori posti ad oriente rispetto all'Italia (nel *Furioso* con questo termine si fa riferimento ai mercenari albanesi); *moro*: in riferimento alle popolazioni arabe e in generale ai popoli dalla pelle scura. **5**. *con some... arnesi*: il bottino ricavato da questi viaggi, con *some* si intendono i carichi da trasportare, spesso sul dorso di animali e con *camei* si intendono le gemme. **6**. *e io…moro*: aequivocatio di *sol* (sole) e *sol* (solo), la donna viene nuovamente accostata al Sole (come già la Laura petrarchesca, Cfr. *RVF*, 4) e provoca nel poeta la classica sensazione di svenimento, del venir meno dei sensi. La parola parola-rima *moro* si ripete anche nella quartina successiva. **10**. *lo borgo mio povero e basso*: riferimento alla cittadina natale del poeta, descritta attraverso una dittologia sinonimica. **11-14**. *subito…lasso*: il poeta, dopo il ritorno, sembra aver tentato invano un'elevazione morale-spirituale attraverso l'attività poetica ma un ostacolo (*grave masso*) glie lo ha impedito.

25

Il poeta sarebbe disposto persino a morire se la donna lo desiderasse.

Metro: madrigale con schema rimico AbcdeeDdBcbE.

Di quanto per voi donna già so farsi
non me ne dolsi, ancora
che presa io n'avessi
giusta, perché con voi
vo' sol' quel che volete
e perciò non temete,
ché mia vendetta è umiltà con voi;
or se volete voi
che´ mia giorni sien persi, il duol m'accora,
però anzi ch'io versi
l'alma per gli occhi e mmora,
quale voi già volesti, disvolete.

2-3. *ancora / che presa io n'avessi / giusta:* benché ne avessi l'occasione opportuna. **5.** *vo'*: tosc. in proclisi, pres. indic. voglio. **9**. *m'accora*: mi addolora. **10-11**. *anzi ch'io versi / l'alma per gli occhi e mora*: prima che io, attraverso le lacrime (gli occhi), pianga la mia anima, pianga tutto il dolore, dia tutto me stesso e poi muoia. *Velo*: apostrofe al velo, alle vesti, reali o simboliche, che ricoprono il corpo della donna e impediscono la vista del poeta.

26

Metro: epigramma con schema rimico abCC.

I’ non ho donna ardire
di scovrirvi il mio core
perché del vostro onor troppo mi cale
perciò ‹‹madonna addio, madonna vale››.

3. *mi cale*: da calere, importare, stare a cuore. **4**.*vale*: dal latino valere, cioè stare in salute da cui deriva il saluto, equivalente a un ciao.

27

Metro: epigramma con schema rimico aBccB.

Madonna i’ vivo e spero
nella vostra beltà, e più nel senno
che ne i vostri ochi veggio,
ma non sso che far deggio
poiché amor non intend’ il mi acienno.

2. *senno*: capacità di intendere, di capire, in questo caso le capacità intellettuali della donna contrapposte alla sua bellezza fisica (*vostra beltà*). **4**. *ma non so che far deggio*: non so che cosa devo fare, come devo comportarmi (*deggio*: ant. poet. devo).

28

L’atteggiamento schivo della donna verso chi la venera è paragonato a quello del sole, capace tramontando, di privare una parte del mondo della sua luce.

Metro: madrigale con schema rimico ABBDded.

I lieti sguardi donna che solevi
ognior donar a chi vi serv’ e cole,
ascos’ avete rassembrando il sole
quando volta li raggi ad altre gienti,
che pioggia nevi e venti
nel già oscuro cielo
infonde sì repenti
che fa tremar ogni alma in ghiaccio e gielo.

1. *solevi*: da intendersi al plurale ‘voi solevate’. **2.** *serv’ e cole*: coppia sinonimica molto utilizzata dall’autore. **7**. *repenti*: improvvisi, anche con valore avverbiale all’improvviso (Cfr. *RVF*, 323 sempre in riferimento a un fenomeno atmosferico). **8**. *ghiaccio e gelo*: dittologia sinonimica.

29

La bellezza della donna, rappresentata dalla sua chioma sparsa dal vento, produce effetti violenti nel poeta: il vento è sia fenomeno atmosferico che passione travolgente provocata dall'universo femminile. L'autore sembra essere involontariamente comico e benché non vi siano riferimenti espliciti alla sfera parodica il tono del componimento sembra essere comunque scherzoso.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA ABA BAB (costruito su due sole parole-rima, caratteristica tipica dell'autore).

Lor ella parla e il nodoso vento
che sovente circunda quella chioma
di pur argiento, qual mai simil chioma
si spars' al sol al ghiacc' al foco al vento, 4

fan che talor al cor mi vien' un vento
il cui mi fa tremar' fin' alla chioma
ond'io mi so' proposto mai più chioma
mirar di donn'anzi fuggir quel vento; 8

né son per ciò per covrir' la mia chioma
ma scoverta n'andrò con ess' al vento
non temo d'esser preso per la chioma, 11

chi farò qual di paglia suol far vento
di donna che pensassi la mia chioma
prender per aggirarmi a ogni vento. 14

1. *lor ella...vento*: medesimo incipit del componimento n 14 (*lor ella parla* ossia *allorché parla*) con stessa allusione ai capelli della donna; *nodoso vento*: ipallage, ad essere pieno di nodi non è il vento bensì i capelli della donna a causa di esso. **2-3**. *Chioma / di pur argiento*: probabile allusione al sonetto parodico di Francesco Berni *Chiome d'argento fine, irte e attorte* (Cfr. *BERNI*, LIV) nel quale l'autore si burla delle caratteristiche fisiche della donna.
5-8. *fan...vento*: il vento che sente su di sé il poeta è da intendersi come una violenta e travolgente emozione provocata dalla donna e dalle sue chiome (Cfr. *RVF*, 17 *vento angoscioso di sospiri*). **12-14**. *chi…ogni vento*: il poeta è come se volesse venire 'acciuffatto' dall'universo femminile.

30

Il poeta fa una considerazione amara sulla propria attività poetica, giudicandola indegna di alcun riconoscimento, e si appella alle acque del Parnaso affinché gli concedano la virtù dell'ispirazione poetica.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Poscia ch'el sol rotando sotto *Leo*
già dibronzava a *Virgo* i bei crin d'oro,
quand'io sol per colei per cui sol moro
mi miss' a rrassembrar l'orme d' Orfeo,

sperando in l'alta suor e in lor deo
me stesso conosciend' indott' e ssoro
indegnio delle frond' e verd'alloro
e ddi ‡quel albor del bosco saveo‡.

Degnio vorrei sol, sol di quell' acque
del bel Parnaso monte raro e ssolo
che suo virtù più ch'oltr' al cielo spande,

e grato mi saria più che vivande
nel deserto, qual dio mandò a volo,
ch' umiltà esaltar sempre li piacque.

1-2. *poscia…d'oro*: descrizione del movimento del Sole che ruotando si sposta dalla costellazione del Leone a quella della Vergine, ci troviamo quindi nel periodo compreso tra agosto e settembre (il 23 agosto la Vergine entra nel Sole); a quest'altezza il poeta colloca l'inizio della sua attività poetica in onore della donna amata. *Dibronzava*, cioè rendeva del colore del bronzo. Tra il primo verso e il terzo è un'*aequivocatio* con la tripla ripetizione di *sol*. **4**. *l'orme d'Orfeo*: il poeta *rassembra* l'orme di Orfeo in quanto ha intrapreso la strada della poesia, dello scrivere in versi. **5**. *alta suor*: ant. o poet. sorella. In questo caso potrebbe riferirsi alla Luna, sorella del Sole, oppure a un'entità celeste, spirituale come la Madonna, in unione con *lor deo* successivo, letteralmente Dio. **6**. *soro*: persona inesperta, giovane (Cfr. *Furioso*, XXX, 41). **7**. *indegnio della frond' e verd' alloro*: il poeta si giudica immeritevole d'alloro (simbolo della poesia e dei grandi poeti) come già in altri luoghi. **8**. *saveo*: sabeo, cioè della regina di Saba. **9**. *sol / sol*: aequivocatio. **10**. *Parnaso*: monte greco, nell'antichità consacrato al dio Apollo e alle muse, simbolo della poesia e dell'arte; per estensione con Parnaso si intende la poesia e i poeti che ne fanno parte. **12**. *E grato…volo*: il poeta vorrebbe, con la sua poesia, essere degno del Parnaso (ovvero degli altri poeti, e dell'arte poetica in generale) e questo sarebbe per lui fonte di vita, di ristoro più che cibo e acqua (*vivande*) nel deserto, inviate da Dio, probabilmente la cosiddetta 'manna dal cielo'.

31

La donna tiene crudelmente in sospeso il poeta che vive e muore per lei.

Metro: madrigale con schema rimico aaBbCcD.

Oh crudel vostra impresa
tener sempre sospesa
l'alma di chi sol vive e mor per voi,
e che volete voi
se e' vi serve di cor com' esso deve
sembrando pure neve
sotto veloci ardenti e greve rote?

3. *vive e mor per voi*: conseguenze tipiche dell'amore per la donna. **14**. *sotto…rote*: le ardenti ruote sono quelle del sole (Cfr. *RVF*, 50) nella sua rappresentazione classica fornito di carro e qui per estensione si fa riferimento alla donna, sempre accostata al sole.

32

La donna amata, in candide vesti, si palesa al poeta.

Metro: madrigale con schema rimico abccbddB.

Già del mio ben presago
un freddo e vivo gielo
dentr' al mio cor sentia,
quando per chiara via
in bel candido velo
apparve il mio bel sole
tra fiori erb' e viole
ond'io ne fui rapit' al terzo cielo.

1. *presago*: che è nella condizione di predire avvenimenti futuri. **4-5**. *quando…sole*: eco dei danteschi *sovra candido vel cinta d'uliva / donna m'apparve* (Cfr. *Purg*., XXX 31-32) nei quali si descrive l'apparizione di Beatrice a Dante coperta da un velo bianchissimo; anche quì l'incontro con la donna ha una valenza quanto mai spirituale e ultraterrena. **6**. *il mio bel sole*: perifrasi usata dal poeta per la donna amata. **8**. *ond'io ne fui rapit'al terzo cielo*: la visione luminosissima della donna fa sì che il poeta ascenda metaforicamente al *terzo cielo*, ossia il cielo di Venere nella cosmologia dantesca, simbolo dell'amore e sede degli spiriti amanti.

33

La luce degli occhi della donna, inesauribile e benefica, guida il poeta.

Metro: madrigale con schema rimico aBAbCcBbddE.

Gientil mia donna i veggio
nel voltar dei vostri occhi un chiaro lume
che mi ghuida poggiand' in ll'alto seggio,
e per suo gran costume
ogni sempre ch'io tardo a mmirar quello,
a mme qual suol' uccello
s'invia com'a chiaro font' o fiume;
oh raro e grato lume
che per voi donna ghodo,
oh lieto e dolce nodo
che leghi amor, madonna ed io talora!

1-3. *Gientil…seggio*: l'apostrofe alla donna gentile è fondamentale nello Stil nuovo e nella lirica successiva (così come ci informa Santagata in *RVF*, 72 nota 1), in questo caso la ripresa, in sede incipitaria, della canzone 72 del *Canzoniere* è precisa e puntuale, seppur con una minima variazione (Cfr. *RVF*, 72 1-3: *Gentil mia donna, i' veggio / nel mover de' vostr'occhi un dolce lume / che mi mostra la via ch'al ciel conduce*). La donna come guida sicura per la strada maestra è motivo ricorrente in Petrarca (Cfr. *RVF*, 13 13; 29 40; 306 1-2 etc) e ripreso più volte dall'autore (Cfr. ad es. 13 14 *che scorg' al ciel pogiar la dritta via*). L'*alto seggio* (il sintagma è utilizzato anche in 37 12) potrebbe far riferimento alla sede dei beati o più in generale al cielo, ad una posizione di rilievo e di rispetto. **5-7**. *ogni…fiume*: tutte le volte che il poeta si allontana dalla retta via la luce della donna lo soccorre e lo raggiunge come un uccello in volo. **11**. *oh lieto e dolce nodo*: lo stesso nodo d'amore invocato in precedenza (Cfr. 4 14). **12**. *amor, madonna ed io talora*: triade intorno a cui ruota il componimento *Amor', madonna e Dio con lor talvolta* (Cfr. 71).

34

Il poeta gioca attraverso il verbo "volere" rivolgendosi direttamente alla sua donna.

Metro: madrigale con schema rimico ABBcddbbCB.

Ecco ch'io torn'alla mia fissa stella,
ma per tosto partir, ch'el ciel non vole
che lla Luna preceda al chiaro Sole,
sempre quel ch'io vorrei,
madonna, tu dovresti.
voler, poiché volesti
quel che negar si suole
a quel che l'uo' non vole
aver a ddar' quel ch'io sempre vorrei
dalla mia diva, donna, stella e ssole.

1-4. *Ecco…vorrei*: medesimo incipit, con leggera variazione, lo troviamo nell'*Opere Toscane* (Cfr. *ALAMANNI*, XXVIII) *Ecco ch'io torno a voi, Durenza e Sorga, / Ma per tosto partir; ché 'l ciel non vuole / Che la Luna gentil ch'avanza il Sole / Sempre (com'io vorrei) da presso scorga.* Luigi Alamanni si rivolgeva ai fiumi Durenza e Sorga della località di Valchiusa, toponimi facenti parte della geografia petrarchesca; qui il poeta ricorre alla sua *fissa stella* ossia la donna amata. **10**. *mia…sole*: enumerazione per asindeto di tutti i modi con cui il poeta chiama la donna amata.

35

Ancora una volta lo splendore della donna supera quello del sole e la sua luminosità è capace di rischiarare persino la notte.

Metro: madrigale con schema rimico AbBcaaddC.

Chi desia di veder più bello il sole
che mmai voltassi in cielo,
veng' a veder mia donna suo bel velo;
la notte sempre luce
quando madonna vole
e 'l giorno erb' e viole
surghon, e lli vapori
delli terrestri umori
spariscon quand' appar suo chiara luce.

1-3. *Chi…velo:* medesimo incipit, seppur con variazioni, lo ritroviamo nell'Alamanni (Cfr. ALAMANNI, XC) *Chi desia di veder più bella Luna / Che mai dentro al suo sen volgesse il cielo, / Venga questa a mirar, che 'l volto e 'l pelo*, con la stessa intenzione di sottolineare la bellezza della donna e la sua luminosità (nell'uno accostata al sole nell'altro accostata alla luna). La parola "velo", così come in Petrarca, si carica di un significato molto importante, rappresentando l'impedimento, sia visivo che emotivo, alla vista della donna e delle sue bellezze; spesso diviene proprio il simbolo, la rappresentazione figurata del pudore della donna e della censura morale riguardo il corpo e la nudità. **4-5**. *la notte…vole*: la donna-sole illumina anche l'oscurità della notte, intento simile prosegue nell'Alamanni (Cfr. ALAMANNI XXIX, 9: *Né pur la notte per sé stessa luce*). **8**. *terrestri umori:* eco del terrestro umore di Petrarca (Cfr. *RVF*, 9 8).

36

La gioia provocata dall'amore per la donna è talmente forte da condurre il poeta alla morte.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Un tal non visto volto ornat' e bbello
è quel ch' ognior mi fa pregando gire,
qual for di sé talvolt' un uom suol ire
tal che dal vulgo n'è chiamato fello. 4

Ma s'io ´l potessi aver altero e snello
visto sarei renascier, non morire,
come talun si è già sentito dire
che troppo ghaldio l'ha spint'i'llavello. 8

E allor si vedria palese e chiaro
qual fin, quale cagion sie suta o ssie
di mia natur' alquanto for di squadra 11

e pella retta ornata e vera strada
al ciel visto saria gir l'alma mie
nel seggio che di quell' è segg' avaro. 14

2. *gire*: andare, lo stesso che *ire* al verso successivo. **4**. *fello*: lett. malvagio, scellerato ma anche ant. arrabbiato, triste. **5**. *Ma s'io 'l potessi aver'*: sottointeso *il volto ornat' e bello.* **8**. *che troppo ghaldio l'ha spint'i'llavello:* la troppa gioia l'ha spinto nell'avello, ossia nella tomba, l'ha condotto quindi alla morte. **11**. *di mia natur'alquanto for di squadra:* del mio essere così fuori dagli schemi, anomalo rispetto agli altri. **12**. *retta ornata e vera strada*: la strada giusta da seguire, menzionata più volte dall'autore, infatti la gioia provocata dalla donna non lo farebbe morire come gli altri, ma rinascere (vv. 6-8).

37

In questo componimento, di difficile interpretazione, il poeta sembra compiere un volo metaforico che dal cielo giunge alle profondità marine fino a risalire nel luogo dove hanno sede i beati (*alto seggio)*; proprio lì incontra due persone anziane a cui domanda il perché del suo errare incessante.
La loro risposta, criptica e laconica, non lascia spazio ad alcun commento da parte del poeta.
Individuare con certezza l'identità dei due personaggi è quasi impossibile ma con molta probabilità sono due persone che in vita hanno ottenuto un riconoscimento poetico (l'alloro del v. 8) e sono state ricompensate con la posizione di prestigio che rivestono nell' aldilà (l'alto seggio v. 12); potrebbero inoltre rappresentare due personalità che per l'autore sono state una sorta di guida poetica, come Virgilio per Dante.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC CDC.

L'ornato volto suo e ssue sacrate
luce, le cui voltando par che involi
la luce al sol e ambidue li poli,
quelli son che mie membra han già bruciate

hond'io all'onde sue, onde facciate
del mar, ricorro tal che par ch'io voli
e llì assisi trovo soli soli
duo vechi colle chiome laurate

e io allor: ‹‹per dio, parer vi chieggio
sovr'a ttanta cagion ch'a gir' mi sprona
nel fondo mar, ch'el fo per fuggir peggio››.

Ciascun di lor' a mme, per l'alto seggio:
‹‹non hai remedio se lla calda sona
non opra in colei che in te veggio››.

1. *L'ornato…bruciate*: con l'ausilio di due enjambement (tra i primi due versi e tra il secondo e il terzo) il poeta descrive il potere degli occhi della donna, di sottrarre (*involi*: dal verbo involare, lett. sottrarre, portar via) luminosità persino dal Sole e di *bruciare* (d'amore) il corpo del poeta. **5-8**. *hond'io…laurate*: il poeta ricorre, per spegnere questo fuoco che brucia, all'acqua, sempre fornita dalla donna come fosse una sua continuazione del corpo (*all'onda sua ricorro*). Compiendo questo volo metaforico nelle profondità del mare, il poeta incontra due persone di sesso maschile e di età avanzata, con la testa cinta dall'alloro (*duo vechi colla chioma laurata*). **12**. *alto seggio*: seduta riservata a persona autorevole, in questo caso il riferimento è sicuramente alla *Commedia* dantesca dove *l'alto seggio* simboleggia il trono dei beati in paradiso.

38

La donna, capace di riscaldare il mondo, viene pregata dal poeta affinché gli doni la vivifica luce.

Metro: madrigale con schema rimico AbAcDCbEE.

Sdegnio senza cagion madonna avete
ver di chi vi desia,
viepiù che pria, or siete qual solete
ch'i vostri raggi soli
tenebre e giorno fanno sotto il cielo,
e ll'amoroso gielo
tolghon' a ciaschedun fin sotto i poli;
però benignia e ppia
rendete grat' a nnoi il vostro sole
dando la vita a chi vi serve e cole.

1. *Sdegnio*: risentimento tipico anche della Laura petrarchesca (Cfr. *RVF*, 71 25). **6**. amoroso gielo: il tremore è tratto tipico della sintomatologia amorosa, il sintagma è presente già in Petrarca (Cfr. *RVF*, 52 8) e poi in Alamanni (Cfr. *ALAMANNI*, XXXV 10). **8**. *benignia e ppia*: sottointeso 'siate', il binomio è presente anche nel *Canzoniere* (Cfr. *RVF*, 128 85). **10**. *serve e cole*: dittologia sinonimica spesso utilizzata dall'autore (Cfr. 28; 93).

39

Le virtù ultraterrene dell'amata sono rappresentate attraverso i corpi celesti e i fenomeni naturali, non c'è bellezza che la Natura non abbia posto in lei: il cielo, il sole e le stelle albergano in lei e abbelliscono il mondo.

Metro: madrigale con schema rimico aBBCDDCEffE.

Per ornar sé al tutto la Natura
pose, madonna, in voi, per ogni etade,
il ciel coll' infinita sua beltade;
in voi il sole e lle chiara stelle
sì veggio fiammeggiar nei accenti,
vostre dolce parole i grati venti
son che la vita dann' all'altre belle
i rasi che circundan ciascun polo
vostre son virtù rare:
or se savrete usare
pietate, sovr' al ciel' ne git' a volo.

1. *al tutto*: in tutto e per tutto, completamente. **4**. *chiara stella*: prob. Venere, anticamente considerata una stella per la sua luminosità di notte, seconda solo alla Luna. All'interno del verso è appunto posta in antitesi al Sole per significare che la donna è sia luce diurna che notturna. **8**. *i rasi…rare*: le virtù della donna sono tali da essere rappresentate tramite i raggi del Sole capaci di circondare la Terra intera.

40

Il poeta è alla disperata ricerca di una via d'uscita dal travaglio amoroso: nella sua intimità spera che la donna si accorga del dolore in cui l'ha condotto e si mostri pietosa.

Metro: madrigale con schema rimico abbAcdbbCcD.

Donna, se voi savessi
il travaglio e ll'ardore
che per voi ho nel core,
non pò far ch'a pietà non vi movessi,
ma come far potrei
a trovar' una via
che il mio gran dolore,
con vostro chiaro onore,
vi fossi noto sì com'io vorrei,
e che omini e iddei
fossin' esclusi e voi pietosa e ppia?

4. *pò*: pop. può. **10-11**. *e che…ppia*: il poeta vorrebbe che la donna si mostrasse pietosa e che tutti gli altri, sia uomini che divinità, fossero esclusi dal suo amore (*pietosa e ppia* è dittologia sinonimica).

41

La donna sembra custodire in sé un *dolce nido,* posto da Amore in persona, a cui il poeta, privo di ali, non può arrivare.

Metro: madrigale con schema rimico AbBcdcDeE.

Fosco [in alto a sinistra sopra a *Dolcie*]

Dolcie nido di amor, madonna, in voi
veggio, levat' al cielo,
ove ei vive liet' in cald' e gielo.
Oh sse voi mi dess'ale
da ppogiar così alto!
Che senza le vostr' ale
non vi s'arriva, o tosto si fa ´l salto.
I men verrei sovente
a ttorli l'ove qual suol far serpente.

1. *dolce nido d'amor***:** rifugio dove alberga Amore, posto nella donna stessa (Cfr. *RVF*, 71 7: *Occhi legiadri dove Amor fa nido*). **3**. *ove ei vive liet'in cald' e gielo*: dove vive il dio Amore in ogni tempo, in ogni stagione (cald'e gielo Cfr. *RVF*, 11; 77). **14**. *ttorli l'ove qual suol far serpente*: se il poeta riuscisse a raggiungere quel nido posto così in alto ruberebbe le uova di Amore (il riferimento alle uova è legato al nido, citato al verso 1) così come è solito fare un serpente.

42

Il poeta si rivolge accorato alla sua donna (*il mio sol*, v. 2) attraverso un'anafora che occupa buona parte del componimento (*o' felice martirio; o' donna; o' voi*) per concludersi con un grido di pietà.

Metro: madrigale con schema rimico AbbAcdcD.

Il foco dentr' e for candida neve
porta il mio sol talora,
ond'io nell'aurora
pres' al giogo restai penoso e lleve;
o' felice martiro,
o' donna alta e gradita,
o' voi per cui sospiro,
pietà, pietà di me, ait' aita!

1. *Il foco…neve*: questo ossimoro creato tra il calore del fuoco e la freddezza della neve rende bene l'idea della pena amorosa, fatta di emozioni contrastanti e opposte, stridenti tra loro; espressione simile si riscontra in Petrarca (Cfr. *RVF*, 30 31: *Dentro pur foco, et for candida neve*). **2**. *il mio sol*: perifrasi per la propria donna, già variamente presente in tutta la raccolta. **4**. *giogo*: per est. servitù, in questo caso di natura amorosa. *Leve*: ant. per *lieve*. **5**. *martiro*: poet. per *martirio*, perifrasi in questo caso per indicare la donna, supplizio amoroso per il poeta. **14**. *aita*: ant. poet. *aiuto*, in questo caso utilizzato come esclamazione.

43

L’anima del poeta vive grazie alla pietà della donna: quella stessa donna dalle caratteristiche straordinarie che la rendono più bella di un fiore.

Metro: madrigale con schema rimico abBcDedefF.

Dolce pietà madonna
in voi per cortesia
viva, tal che ne viva l’alma mia.
Oh quanto donna voi
d’ogni altra dentro siet’, e ffor di spoglia
più bella e più gioconda,
tal c’ogni fior e foglia
convien che si nasconda
alsì rose e viole,
quand’ apparite e ssiete pur il sole.

1-3. *Dolce…mia*: esortazione alla donna amata affinché mantenga intatta la sua cortesia da cui dipende la vita stessa del poeta. **9**. *rose e viole*: binomio utilizzato anche da Poliziano e Ariosto (Cfr. *POLIZIANO*, X; *Fur*., 15 57).

44

La donna si dimostra ancora una volta spietata e indifferente verso le sensazioni mortifere che provoca nelle sue vittime.

Metro: madrigale con schema rimico abCbddeE.

Perché non date voi
donna più dolci sguardi,
a chi vi dà sovent' i pensier suoi?
Perché sì feri dardi
inusitati e nnuovi
per voi convien' ch'io provi?
Onde morte m'assale
e ddi chi uccidete non vi cale.

2. *dolci sguardi*: dolci sono anche gli sguardi di Laura (Cfr. *RVF*, 253 1; 273 5). **5.** *inusitati e nuovi*: dittologia sinonimica, i colpi amorosi (*dardi*, in riferimento a quelli di Cupido) inferti dalla donna sono nuovi e mai sperimentati. **5**. *inusitati e nuovi*: dittologia sinonimica. **7**. *Onde morte m'assale*: il travaglio amoroso del poeta è talmente forte da renderlo vicino a sperimentare la morte. **8**. *cale*: da *calere*, importare, stare a cuore; la donna si mostra ancora una volta insensibile nei confronti del poeta.

45

Il poeta torna a parlare della sua poesia come lode della donna: la scrittura poetica, nella fine metafora, si trasforma in un destriero costretto ad affrontare un sentiero difficoltoso e impervio, in cui solo la luce-guida della donna amata può salvarlo.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Quanto più sol per te cantando scrivo,
più splendor veggio e viepiù fama sento
a guisa resonar dor' e dd'argento,
al cui bel son mi facc'immortal vivo. 4

E ovun ch'io retrago o ch'io arrivo
veder mi par il chiar' aspetto intento
tuo ver di me che mira il correr lento
del mio destrier' dal corso non eschivo; 8

ma tant' ert' è 'l sentier per cui s'è messo,
che suo valor sua forz' o llegiadria,
non llì val se non resplend' ognior i nnesso 11

l'alma del mio bel sol qual alma pia,
la cui tanto splendor demostra spesso
che i navicanti sparsi indrizza via. 14

1-4. *Quanto…vivo*: quanto più scrivo di te in versi tanto più sento la fama risuonare e quel suono mi rende immortale. **5**. *retrago*: mi allontano. **8**. *eschivo*: var. arc. di schivo, col significato di restio, riluttante. **12**. *mio bel sol*: ancora una volta perifrasi per indicare la donna amata. **14**. *indrizza*: forma sincopata di indirizzare, col senso di dirigere, avviare: lo splendore della donna guida i naviganti dispersi nella giusta direzione.

46

Il poeta scorge nel firmamento una stella, compagna della sua donna, e ad essa si rivolge per poter raggiungere il suo *bel sole*.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Ornata donna che per ogni lido
il mio bel sol sovente avete vosco
e io ch'altro non veggio e non conosco
ch'esso, per caro mio sostegno fido,

vado qual suol pavon di nido in nido
ciercand' ogni alta selva e scuro bosco
del mio bel sol ond'io so fatto losco
e ddi lui più mi dolgo, in cui più fido;

e voltandomi poi in ver le stelle,
indi veggio di voi la bella righa,
tra cui rassembro la mia fida scorta,

e qual non chiar la via periglia e ttorta
per luce lassa, e dda periglio striga
la barca, alsì fu io in sue fiammelle.

1. *Ornata donna*: apostrofe ad un secondo personaggio femminile, probabilmente un'amica della donna amata. **2**. *vosco*: poet. ant. con voi, insieme a voi (Cfr. *RVF,* 153, dove fa rima, come in questo caso, con *conosco*). **5**. *pavon*: con probabile riferimento alla sua proverbiale vanità e superbia. **7**. *losco:* in questo caso offuscato nella vista, cieco, impossibilitato a vedere il suo *bel sol*. **9.** *voltandomi poi in ver le stelle*: prob. allusione alla morte della donna, che in quanto tale, si trova tra le stelle. **10**. *riga*: in questo si riferisce ad una fila di stella, di cui fa parte la seconda donna ed entro cui individua la sua donna, definita *fida scorta*). **11**. *rassembro*: dal v. rassembrare, nel significato di assomigliare ma anche riconoscere (più idoneo al senso di questa terzina). **12-14**. *e qual...fiammelle*: come quando si presenta una strada pericolosa, perché poco illuminata (*per luce lassa*) e la barca viene sciolta dal pericolo (*striga / la barca*, con possibile uso aggettivale del verbo 'strigare', nel senso di sciolta, liberata) così mi sentii io nella luce della mia donna amata.

47

Il poeta si interroga, attraverso la ripetizione in anafora di domande retoriche, se ci sia nel mondo qualcosa o qualcuno che non onori la sua donna e le sue qualità straordinarie; tutta la natura circostante partecipa a questa bellezza.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE DEC.

Qual selva sì reposta o sì selvaggia,
qual lauro in terra crescia o qual oliva,
quali fiume, fonte, qual isola o rriva,
qual abitata o solitaria piaggia,

qual semplicetta fera, arguta o ssaggia
qual pietra, qual miniera o vena viva
è che non facci onore alla mia diva
e che di lei gran notizia non aggia?

Qual part' è sotto il ciel che non vi sia
in pregio, e sse mia diva, il foco e il vento,
reporto la sua lode in ogni banda

ailmè, lass', a dire il ver pavento
che trall' umane gient' è una banda
che non vedranno mai la donna mia.

1. *sì reposta o sì selvaggia*: così fidata, sicura o così crudele. Le quartine sono attraversate da coppie di aggettivi in antitesi tra di loro (*abitata/solitaria* v. 4; *semplicetta/arguta* v. 5) e di sostantivi di senso opposto. **5.** *semplicetta fera*: l'aggettivo s. si ritrova anche in Petrarca (*RVF*, 141 *semplicetta farfalla*) col significato di ingenua, ignara del pericolo imminente ed è sicuramente di derivazione dantesca (*Purg*., XVI 88: *l'anima semplicetta che sa nulla*); in questo caso si riferisce all'ingenuità dell'animale selvatico (*fera*). **6**. *vena*: sin. venatura**,** si riferisce alla rigatura ondeggiante nella pietra o nel marmo ma anche canale entro cui scorre l'acqua e poet. acqua che scorre (Cfr. *RVF*, 208). **8**. *aggia*: ant. avere. **9-10**. *Qual part'…pregio*: non c'è niente sotto il cielo che non la stimi, che non l'abbia in pregio, che non la onori. **11**. *banda*: parte, lato (o destro o sinistro) per est. luogo, paese (Cfr. *Inf*., 18 80: *Che venia verso noi dall'altra banda*; *Purg*., XIII 79: *Virgilio mi venia da quella banda*). **13**. *banda*: in questo caso può intendere una parte di uomini, un partito, una fazione.

48

Il carattere mutevole della donna è ancora una volta fonte di dolore per il poeta.

Metro: madrigale con schema rimico AbbAcDccD.

Retornate madonna qual voi eri,
ver di chi voi onora,
e llo vedrett' allora
for di dolor in dolci e bei pensieri,
che vostro cangiar voglia
e ddi grat e' ggentil venir' altera,
tien l'alma for di spoglia,
con quella persa doglia
che sente morto l'uom che si dispera.

7. *for di spoglia*: fuori dal suo involucro, dalla sua veste. **8**. *doglia* è lett. sofferenza fisica o morale.

49

La luce emanata dalla donna è talmente potente da impedire al poeta di trovare quiete persino di notte.

Metro: sonetto con schema rimico ABCD AADC BAA BAB (anomalo).

Luce ch'allampi fiumi e verdi fronde
degniat' alquant'aver di me pietade
e lli tuo raggi in te stessa sotragi
onde vita riabi meco unquanco

che se nol fai retorn' in lle sals'onde,
e ffaccendoli saran liet' e gioconde
le mie longhe vigilie ov'io mi stanco
e fin'avrano li crudeli oltraggi;

sol per la sola tua diva beltade
in lla cui quasi ogn'altra si nasconde,
e io dal cientr'alle cieleste sponde

farò di poi sonar per ogni etade
‡le rrime‡ che tuo raggio in me nasconde
in lode dell'immensa tua bontade.

1. *Luce ch'allampi*: apostrofe alla donna amata fatta bagliore puro che sfavilla e illumina il creato, *allampi* è voce desueta e deriva da 'allampare', a sua volta derivante da 'lampo'. **3**. *sotragi*: dall'ant. sottraggere, sottrarre. **5-8**. *che se nol…oltraggi*: il poeta specifica ulteriormente la richiesta fatta all'amata nella prima quartina, ovvero quella di ridurre la sua luminosità accecante (v. 3 *e li tuoi raggi in te stessa sotragi*) e quindi di tramontare nelle acque (*se non fai retorn' in le sals'onde*), in questo modo le sue notti insonni (*longhe vigilie*) troveranno tregua dai colpi amorosi (*oltraggi*) provocati da tale luce. Il riferimento alle acque potrebbe alludere all'epiteto con cui il poeta si autocita spesso, ossia il 'dalfino'. **9-10**. *sol'…nasconde*: nella bellezza divina della donna si nascondono, hanno sede tutte le bellezze possibili. **13**. *le rrime*: sineddoche (la parte per il tutto) per le poesie in onore della donna.

50

Questo componimento è il primo a contenere un chiaro riferimento alla sfera spirituale e religiosa: Dio è quel *chiaro splendor* (descritto con una perifrasi che occupa tutta la prima quartina) che illumina ogni anima, redime i giusti e getta nei fuochi infernali i peccatori (*gli altri* del v. 8).
L'allusione all'universo ultraterreno del poema dantesco, attraverso espressioni che sicuramente erano nella memoria personale e poetica dell'autore, è evidente.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Chiaro splendor e 'l mio unico al mondo
e più virtù ch'el sol in ssé contiene
e non come esso si diparte e viene
ma sempre splende sovr' al globo tondo,

e ddall'empiro ciel al gran profondo
alluma ogn'alma e lle ghiacciate vene
iscalda a chi desia fuggir le pene
e gli altri ping'al cientr' al tetro fondo,

tal che ogni animal par che ss'alloggi
per cavern sotterra in vari lochi
temendo tanta luce a lor avversa;

così tal gregga sì vive sommersa
e 'nfin' aspetta li tremendi fochi
il dì che lei al ciel lieta ne poggi.

1-4. *Chiaro…tondo:* la prima strofa contiene l'apostrofe a Dio, una luce potente più del sole e non soggetta al ciclo degli eventi terreni come il sorgere e il tramontare. Il termine globo si trova anche nel primo componimento della raccolta (Cfr. 1 1: *Concavo globo*). **5**. *empiro ciel*: poet. per *empireo*, nella cosmologia medievale e quindi anche nella *Commedia* dantesca, è il cielo di luce spirituale sede dei beati; in questo caso potrebbe per estensione alludere più in generale al paradiso. **6**. *alluma*: da allumare, che in senso figurato significa "rischiarare di luce spirituale", presente variamente in più luoghi del *Paradiso*. *Ghiacciate vene*: altra espressione dal sapore dantesco e in particolare infernale, presente anche in Petrarca (Cfr. *RVF* 71: *le vene agghiaccia*. Fuori però dalla sfera spirituale). **8**. *ping'al cientr'al tetro fondo*: il verso riecheggia fortemente il poema dantesco, *ping* (Cfr. *Par*., IV 132), il *cientr'* è quello della Terra e il *tetro fondo* è ovviamente un richiamo al regno infernale.

51

Il poeta recupera il tema dell'erotismo sfruttando il motivo classico del fiore, simbolo delle bellezze femminili, della verginità e del piacere dei sensi, così come lo si ritrova nelle opere di altri autori coevi: nella ballata *I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino* (Cfr. *POLIZIANO* CII) Poliziano recupera il motivo della rosa da cogliere come emblema dell'abbandono al piacere in età giovanile oppure nel poema ariostesco, dove il fiore incolto della bella e desiderata Angelica attraversa tutta la storia e ne rappresenta anzi, il motivo di fondo (*la verginella è simile alla rosa*).

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC CDC.

Oh dolce tollerar desio o ddoglia,
quanto grato mi se' tu dentr' al core,
poiché colei per cui il vulgo more,
m'asconde sì bel fior di foglia in foglia. 4

Oh quanto lieve a mme fai ogni doglia
in ghaldio trasferendo il mio dolore,
ma più fia se quel divo e ssacro amore
non conciederà mai ch'il bel fior coglia, 8

ch'io penso quel locar in vaso d'oro
e con lacrime mia che dolce sieno
ogni sempre bagnarlo fin ch'io moro; 11

così farò ben ch'agricola soro
affin quel non venisse seco fieno
anzi sembri in me quasi verd'alloro. 14

2. *quanto grato mi se' tu dentr' al core*: quanto mi sei gradito, tu (il desiderio doloroso sopracitato), dentro al cuore.
3. *vulgo*: arc. poet. volgo, il popolo, gli uomini comuni. **4**. *m'asconde sì bel fior*: la donna amata non si concede al poeta, non permette che colga il suo fiore. **6**. *in ghaldio…dolore*: trasformando la mia sofferenza in gioia. **8**. ch'io…moro: il poeta pensa di collocare il *fior* del v. 8 (*quel*) in un vaso dorato e annaffiarlo con le sue stesse lacrime fino alla morte. **12**. *soro*: per est. giovane, inesperto (Cfr. *Furioso*, XXX 41: *giovine soro*).

52

Ancora una volta, la donna fatta sole riceve le preghiere supplici del poeta.

Metro: madrigale con schema rimico aBBaCca.

Donna ch' a ogni etade
sembrat' il sol tra lle più chiare stelle,
e lla regina siete delle belle;
la finta crudeltade
qual ver di me in voi oggi si mostra
deh, per la fede vostra
fatela divenir vera pietade!

3. *e lla regina siete delle belle*: verso simile a *e lla crudel Regina delle belle* (Cfr. 15 5). **4**. *finta crudeltade:* crudeltà simulata, inscenata dalla donna. **6**. *deh, per la fede vostra*: per la fiducia che nutro in voi oppure grazie ai benefici che la vostra fede, ossia il vostro essere vicina a Dio, vi concede.

53

Gli oltraggi amorosi della donna donano una morte dolce al poeta.

Metro: madrigale con schema rimico abacDdB.

Sì grat' e ddolce morte
mi dan li vostri oltraggi
che mai più cangiar sorte
madonna i' non desio,
che tutto il voler mio in voi si posa,
però dolce e pietosa
voltate ver di me li vostri raggi!

1. *Sì grat' e ddolce morte*: la sintomatologia amorosa è, come sempre, fatta di sensazioni contradditorie e apparentemente inconciliabili.

54

Gli occhi della donna fanno sì che il suo volto non sia mai oscurato.

Metro: breve epigramma con schema rimico abbA.

Non li potete usare
madonna voi li sdegni
che i vostri lumi degni
non llasson il bel volto onnubilare.

4. *onnubilare*: offuscare.

55

Il carattere volubile e crudele di Amore è tale da prendere in disprezzo (a *sdegnio*) l'innamorato solo per rendergli in seguito la garanzia del sentimento amoroso (il *pegno*).

Metro: madrigale con schema rimico abbAaccA.

È già uso d'amore
prender' talvolta sdegnio
per render caro pegnio
a chi l'alma ne diede insiem' e 'l core;
oh che felice ardore
sente chi vive e spera
giunger a primavera
e rrivestirsi di novel colore!

5-8. *oh che…colore*: la speranza degli innamorati è quella dell'arrivo della Primavera, simbolo di rinascita e di cambiamento, nell'attesa che la crudeltà di Amore muti in *novel colore*.

56

L’ira della donna viene paragonata alle tempeste ordite da Giove.

Metro: madrigale con schema rimico AbAcdddeE.

L’ira dal ciel la cui descrive Giove
talora, hor veggio in voi
con aspri ton baleni e greve piove,
hond’io madonna dico
se mai retorna il sole,
chiaro sì come e’ suole,
nel mio più chiaro sole,
i’ spero nel suo seno
goder’ felicc’ in etterno sereno.

1. *Giove*: nella sua raffigurazione classica equipaggiato con tuoni e fulmini (v. 3 *ton*; *baleni*), la sua proverbiale ira viene citata anche altrove (Cfr. *RVF*, 10 4: *l’ira di Giove*; *ALAMANNI*, LXXVI 8: *Giove irato*). **3**. *piove*: da piova, regionale e poetico per ‘pioggia’ (Cfr. *Inf.*, VI 7-8: *Io sono al terzo cerchio, de la piova / etterna*).

57

La donna, alla quale il cielo ha donato ogni virtù, è divenuta fiore che dà frutto.

Metro: madrigale con schema rimico ABbAccDdE.

Se ´l ciel, madonna, in voi grato repose
d'ogni bella virtù in chiaro seme,
perché l'uon for di speme
tenne, privo di bei gigli e rrose?
Il ciel così non vole:
dunche vostro bel sole
largo spandete ne i bei giardin nostri
ond'i pregiati inchiostri
v'abin tra l'alte idde viva allocare.

2. *chiaro seme*: stirpe famosa oppure, all'interno della similitudine della donna con un fiore, potrebbe riferirsi al seme che dà frutto, cioè la donna stessa. **8**. *pregiati inchiostri*: l'inchiostro ovvero la poesia con cui il poeta loda la donna è di pregio per l'altezza del soggetto rappresentato. **9**. *allocare*: ant. allogare (Cfr. *STANZE*, XVII 2: *alluoga*).

58

Le caratteristiche celesti della donna si manifestano anche nel corpo, un corpo mostrato in tutta la sua nudità ed innocente purezza.
Gli aggettivi utilizzati alludono alla sfera religiosa e sacrale ma ricordano anche quelli impiegati da Petrarca nel sonetto *Stiamo Amor, a veder la gloria nostra* (*RVF* 192) in cui il poeta, descrivendo le qualità uniche di Laura, la definisce attraverso i due colori, il bianco e il porpora: *vedi quant'arte dora e 'mperla e 'nostra* ossia indora nei capelli, imperla nei denti e imporpora nelle guance.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE ECD.

Quando talor le vostre trezze belle
sopr' a quel ‡viso‡ puro bianco giglio
si mostran fori sovr'al casto ciglio
ch'en move anvidia le più chiare stelle, 4

pargholette duo rose indi novelle
veggio di color' puro ostr' o vermiglio
e lla neve fioccando rasomiglio
i lle ben poste e picciole mammelle. 8

L'abito vostro dal terrestre sciolto
per l'andar lieve di modestia cinto
il tutto accoglie e di voi il mond' onora, 11

ne fu unquanco vista l'aurora
di grazia colma nel celeste volto
qual voi siete ‡‡‡ in modo finto. 14

2. *bianco giglio*: il valore del giglio, simbolo di purezza e castità, viene esaltato dall'accostamento dell'aggettivo *bianco* (anch'esso emblema di purezza) per costruire la similitudine tra il fiore purissimo per eccellenza e il volto della donna. Il riferimento potrebbe anche estendersi alla sfera religiosa e sacrale: nel Cantico dei Cantici il *giglio delle convalli* è per allegoria proprio la Vergine Maria. **3**. *casto ciglio*: gli occhi e lo sguardo della donna sono innocenti, rivelano la purezza del suo spirito, sempre all'interno della similitudine tra lei e la Madonna. La sineddoche 'ciglio' per 'gli occhi' è frequente nel Canzoniere (Cfr. ad. es. *RVF*, 169 10; 299 3). **5-8**. *pargolette…mammelle*: le trecce della donna hanno finalmente scoperto i suoi seni, paragonati a due rose appena sbocciate (*pargolette* e *novelle*) *di color ostro e vermiglio* (dittologia sinonimica: *ostro* è sin. lett. di porpora e nell'uso poetico si riferisce al colore roseo della carnagione, *vermiglio* significa propriamente purpureo). **9**. *l'abito vostro*: in questo caso si riferisce al comportamento della donna, al corpo come vestimento dell'anima come in Petrarca (Cfr. *RVF*, 192, v. 6). **13**. *celeste volto*: volto ultraterreno, sacro.

59

Ancora una volta il poeta esprime le sensazioni brucianti provocate dal suo *dolz' amore* a cui rivolge la supplica di farlo rinascere come fenice.

Metro: madrigale con schema rimico ababbAcC.

Fiamma più che di foco
sento dentr' al mio core,
ma è ssì grato gioco
ch'io dico: ‹‹o' dolz' amore
in sì felice ardore
vivo sempre, mantiemi in ogni loco
e ppoi come si dice,
fammi dal fin venir nuova fenice››.

8. *dal fin*: riferimento temporale "alla fine" ma potrebbe anche alludere allo stemma della famiglia Pazzi, avente un delfino come immagine, inoltre il poeta si definisce spesso come 'dalfin' nella raccolta (Cfr. 123).

60

La penna “terrena” del poeta non può raggiungere il livello altissimo che la lode della donna richiederebbe: l’amata divenuta ormai creatura angelica e celeste è inarrivabile, la poesia umana non possiede le ali per raggiungerla.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE ECD.

Dispongo ognior la ment’ e ll’intelletto
madonna d’alzar voi fin a quel segnio,
ove non guisa mai per alto ingenio
donna mortal, ma mi manch’ il subietto, 4

così spene vien meno e il diletto
vedendomi a tal opra al tutto indegnio,
poiché voi sete un cielest’ alto pegnio,
conzo d’ogni nostro vero effetto; 8

e pur largo dirò che tra i mortali
già non fu vist’ a voi simil fattura
né da vedersi sotto grave spoglia, 11

così la mente mia a ddir si doglia,
ma perché nel tuo sol perde su ali
non giunge pur a presso a ttant’ altura. 14

3-4. *ove…mortal*: nessuna donna mortale può giungere al livello (il *segnio* del v. 2) della donna amata che acquista sempre di più carattere di creatura divina. **6**. *vedendomi a tal opra al tutto indegnio*: la dichiarazione di modestia e umiltà è tipica dell’autore. **8.** *conscio*: consapevole, senziente. **9.** *largo*: largamente**. 10**. *fattura*: cosa fatta. Immediato il richiamo alla preghiera dantesca alla vergine (Cfr. *Par.,* XXXIII 4-6: *tu se’ colei che l’umana natura / Nobilitasti sì, che ’l suo fattore / Non disdegnò di farsi sua fattura*.). **11**. *grave spoglia*: veste, sembianza o più probabilmente corpo, veste dell’anima. 12. così la mente mia a ddir si doglia: la mia mente nel dire, ossia nel celebrare voi, donna, soffre, non potendo esaltarvi come si deve. **13**. *ali*: metaforicamente le ali della mente, per est. quelle della poesia. **14**. *a ttant’altura*: l’altezza eterea delle qualità della donna, tale da scongiurare ogni volo da parte del poeta.

61

Gli occhi dei due innamorati si incontrano e sono messi in salvo da una fronda d'oliva che smorza il bagliore.

Metro: madrigale con schema rimico ABBcDDeEcA.

Un verd' olivo, donna, mi fec' ombra
il dì che i nostri lumi s'incontraro,
tal che gli occhi ver lor mie ‡s'ausaro‡
onde poi senza fronde,
o altr' ostacul, dico, alla sicura
mia vista ver di lor sovente dura,
però la verd' oliva
e fronde chiare in lla fiorita riva
quasi stelle a mme seconde,
ognior vita mi dann' al sol e ll'ombra.

2. *lumi*: per est. poet. gli occhi. **3**. *s'ausaro*: si assuefecero.

62

Vivere nell'amore equivale alla morte dell'anima (*poiché vivendo i' moro in cieca morte*) e amore equivale a morte, e se il senso della vita è l'amore allora vivere diventa morire.
Il legame indissolubile che lega la vita alla morte può alludere ai concetti espressi nella poesia pessimistica di Cavalcanti e in particolare il richiamo è alla canzone XXXII *Quando di morte mi convien trar vita;* il concetto è sottolineato anche dalle due parole-rima che si alternnao nelle quartine.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE ECD (nelle quartine si alternano le stesse due parole-rima, *morte* e *vita*, secondo una tecnica cara all'autore).

Se talor per uscir di fera vita
fugho da chi mi dà penosa morte,
l'alma che ghaldio sente di tal morte
rinnova i sensi onde pur resto in vita. 4

Dunqu' assai più di mort' è questa vita,
poiché vivendo i' moro in cieca morte,
e ben m'accorgo che felice morte
sent'amirar chi n'à morte e vita, 8

così revolgo il passo in quella parte
ove resplende del mio sol la luce
per ghustar il divin vero morire; 11

così mia morte mi convie' seguire
per trovar quel sentiero e quella parte
ch' ‡‡‡ vit' etterno non conduce. 14

1-4. *Se talor…vita*: la *penosa morte* a cui allude il poeta, in antitesi alla *fera vita* (Cfr. *CAVALCANTI*, XXXII) del verso precedente, è quella causata dall'amore travagliato per la donna, che non è propriamente morte fisica ma dell'anima; ma proprio quando il poeta tenta di fuggire da essa l'anima, che gioisce (*ghaldio*) di una morte simile (che è vita), lo mantiene in vita. La prima quartina gioca attorno ai duplici significati attribuiti ai concetti di morte e vita da parte del poeta. **5-6**. *Dunqu'…morte*: il poeta chiarisce che la vita travagliata dall'amore che sta vivendo è più atroce che morire perché proprio vivendo, muore (ossimoro *vivendo –moro*). **11**. *il divin vero morire*: la morte dell'anima che solo la donna amata può dargli. **13**. *quel sentiero e quella parte*: dittologia sinonimica.

63

Il corpo della donna racchiude bellezze tali da superare le meraviglie della terra e del cielo.

Metro: madrigale con schema rimico ABBCddC.

Mia donna altera e viepiù chiara e bella
ch'altri mai fossi in questa o in altra parte,
ove natur' e 'l ciel demostr' ogni arte,
però ogn' alta mente si confonde
veggiendo nel suo velo
quel che lla terr' e 'l cielo
non mostra in foco o in aria o in sals'onde.

1. *mia donna altera:* il riferimento alla donna in apertura la definisce come alta ma anche sdegnosa, fiera. **5.** *suo velo*: il corpo in opposizione all'anima. **7**. *sals'onde*: *acque salse*, forma che si trova anche in Petrarca (Cfr. *RVF,* 28; 68; 334) per indicare l'Atlantico e il Mediterraneo; qui sta a significare più in generale il mare, quarto elemento naturale citato dopo *terra* e *cielo* al v. 4 e *foco* e *aria* al v. 5.

64

Il poeta ha rivelato il suo nome, ha palesato il suo amore alla donna e temendo di averla per ciò offesa ne tesse le lodi.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE CDE.

Se lla vostra virtù mi spinse in parte
ch'io feci il nome mio a voi palese,
non fu, alma virtù, per farvi offese,
ma per mostrar mia servitutt' in carte; 4

e sse vostra virtù ragion comparte
non dovrà biasmo dar alla mia 'mpresa,
ch'io chiamo ‹‹onesta voglia›› in mia difesa, 8
ché da pietà virtù mai non si parte.

Voi siete d'ogni rara alt'eccellenza
ispeglio solo e ne sento me chiaro
che resguardar' in esso a pochi lice, 11

né manco regnia in voi viva clemenza
che vi face nel mondo esemplo raro,
unico, volsi dir, almo e felice. 14

2. *feci il nome mio a voi palese*: manifestai, rivelai il mio nome e quindi i miei sentimenti a voi. **3**. *alma*: nutriente. **4**. *per mostrar mia servitù in carte*: attraverso la lode poetica della donna il poeta dimostra il suo asservimento a lei. **5**. *comparte*: distribuisce (Cfr. *RVF*, 94 3*: le vertù che l'anima comparte*). **6-8**. *non... parte*: la virtù della donna non può biasimare l'impresa del poeta, chiamata da lui stesso "onesta voglia", perché (*ché*) la virtù stessa non si separa mai dalla pietà. **10**. *ispeglio*: ant. specchio, in questo caso per estensione può intendersi l'immagine della donna come riflessa in uno specchio. **11**. *a pochi lice*: è concesso a pochi guardare l'immagine della donna. **14**. *volsi*: ant. volli.

65

È trascorsa una settimana da quando il poeta si è allontanato dalla sua donna.

Metro: madrigale con schema rimico AbBAbcaadeE.

Già sette volte revoltando il sole
à cierco ogni emisfero,
dal dì che lla mia donna in cui i' spero
lassai colle virtù sue rare e ssole;
hor volga quant' e vole,
ch'io ò fermo la rota
e mia donna gientile
e sue grate parole
in mente veggio e odo,
tal che dal Ghangi al ‡Nilo‡
non è tal foco in cui i' lieto godo.

1-2. *già…emisfero*: perifrasi per indicare lo scorrere dei giorni, il sole che per sette volte compie in circolo (*cerco*: ant. per cerchio) il percorso da un emisfero all'altro, quindi è trascorsa una settimana; simile ad un'indicazione astronomica in Petrarca (Cfr. *RVF*, 122 1: *Dicesette anni à già rivolto il cielo*). I primi quattro versi ricorrono, quasi in forma identica, nel sonetto LXIII dell'Alamanni (Cfr. *ALAMANNI*, LXIII: *Già nove volte ormai girando il Sole / Cercato ha questo e quell'altro emispero / Da 'l dì che quelle (ond'io m'allegro e spero / lasciai sante virtuti al mondo sole*). **5-6**. *hor…rota*: il poeta si rivolge al sole, citato in apertura, informandolo di aver fermato *la rota*, ovvero lui stesso nella sua rappresentazione classica fornito di carro; oppure il poeta potrebbe aver fermato più in generale il meccanismo del cielo, del mondo (Cfr. *Purg*., VIII 18: superne rote; *RVF*, 73 73: rota superna). **10**. *dal Ghangi al Nilo*: in tutto l'Oriente e in tutta l'Africa, per indicare uno spazio molto vasto. I fiumi Gange e Nilo vengono citati anche da Petrarca (Cfr. *RVF*, 148 2) e da altri autori (Cfr. *ALAMANNI*, XXIV 11; *VARCHI*, p. 115), il solo Gange è citato anche dalla Stampa (Cfr. *STAMPA*, CXI 5). **11**. *non è tal foco in cui i' lieto godo*: non esiste fuoco, passione, in cui io non provi godimento.

66

L'io lirico, servendosi di una delicata immagine, equipara la donna amata (*mia diva* v. 9) alla luminosità del sole che ad oriente sorge ed a occidente tramonta, regalando da un estremo all'altro della Terra la sua luce o la sua oscurità.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Qual al splendor dalla venerea stella
mentre fiammeggia il lucido oriente
vedesi l'aer nel vostro occidente
già imbrunir or questa trada or quella

e qual ancor dall'onorata e bella
dall'odorifero orto è ffatt' assente,
tutto lo strem' occaso è relucente
per l'allegrezza del ritorno d'ella;

tal partendo mia diva altrove giorno
reporta, a noi lassando nott' oscura
finché non facc' in quà lieto ritorno,

benché essa pote ben per suo natura
far a ogni emisfero chiaro giorno
ché sol essa a ssé stessa luce fura.

1. *venerea stella:* relativa al pianeta Venere per la sua stella famosa luminosità, visibile soltanto poco dopo il tramonto e poco prima dell'alba e per questo è spesso stata chiamata da popoli antichi stella della sera o stella del mattino. **6**. *dall'odorifero orto*: dal profumato oriente, perché profumate sono le spezie che da lì provengono (Cfr. *RVF*, 337 2: odorifero et lucido oriente). **7**. lo *strem' occaso*: l'estremo occidente (*stremo* variante arc. di estremo). **9**. *tal…ritorno*: allo stesso modo (del sole o della stella Venere) la mia donna riporta il giorno altrove, gettando noi nell'oscurità finchè non fa ritorno. **12.** *benchè…fura***:** in ultimo il poeta sancisce la straordinarietà della donna, capace, a differenza del sole, di illuminare simultaneamente ogni emisfero, brillando di luce propria (*che sol a sé stessa luce fura:* brillando da sé stessa ruba (*fura*, da ant. furare, portar via) solo a sé la luce, donandola.

67

Il poeta si rivolge ai propri occhi, emblema e specchio del suo stato d'animo doloroso, nella circostanza della morte imminente della donna.

Metro: madrigale con schema rimico abCbcdeE.

-Hochi pianget' omai
poiché languendo tace
la bella donna non già mort' ancora.
-Non più regni in voi pace
e 'n nott' e ll'aurora.
-Qual mente visse fosca!
Po' ch'el ciel oggi vole
torci il nostro del suo viepiù bel sole.

1. *Hochi pianget*: medesimo incipit si ritrova in Petrarca nel sonetto *Occhi, piangete: accompagnate il core* (Cfr. *RVF*, 84), uno dei tanti sonetti dialoganti presenti nel Canzoniere, in cui gli occhi sono in contrasto con il poeta, come variazione rispetto alla tradizione duecentesca che prevedeva il colloquio tra occhi e cuore (Cfr. *RVF*, 84, intro); anche nel nostro caso viene recuperato l'intento dialogico e il poeta si rivolge direttamente ai propri occhi. Il referente immediato potrebbe però essere non Petrarca bensì il coevo Luigi Alamanni col suo sonetto *Occhi piangete, ché languendo giace* (*la bella donna*)*:* il legame diretto con l'Alamanni si riscontra in molteplice occasioni nella raccolta. **2**. *languendo tace*: ossimoro, medesimo sintagma si trova in Vittoria Colonna (Cfr. *COLONNA*, XXXIX: *l'alma fedel languendo tace*) e come abbiamo già visto, con una minima variazione nell'Alamanni. **5***. Qual mente visse fosca:* esclamazione, la mente ha sempre vissuto annebbiata, cieca, senza vedere la realtà. **7**. *torci*: sottrarci, volgere altrove dalla nostra vista.

68

Seguire la donna amata, capace di sfidare persino gli elementi, equivale a morire.
Il componimento è caratterizzato dall'utilizzo di coppie aggettivali, spesso in antitesi: *caldo e giel* (v. 1), *altera e snella* (v. 2), *crudel e bella* (v. 3), *tempo o loco* (v. 7).

Metro: madrigale con schema rimico AbBcddecE.

Né per caldo o per giel non trova pace
mia donna altera e snella
e ognior più divien crudel e bella,
hon'io unquanco donna
tal non tendo seguire
ch'è un voler morire
dappoi che tempo o loco
dentro né for di gonna
acqua né giel non tem' e spezza il foco.

1. *né per caldo o per giel non trova pace*: il binomio caldo-gielo (spesso con variazione fiamma-gelo etc) si trova svariatamente nel Canzoniere (Cfr. *RVF*, 11; 77), in Gaspara Stampa (Cfr. *STAMPA*, XI), Tasso (*TASSO*: *Se, o dea che regge Cipri e 'l terzo cielo*), Bembo (Cfr. *BEMBO*, XXVI; XXXIX), Varchi (Cfr. *VARCHI*, p. 19) ma come riferimento immediato forse è ancora una volta da considerare l'Alamanni nel solito sonetto *Occhi, piangete, ché languendo giace* al v. 4: *Or dal caldo, or dal giel non truova pace*). **2**. *altera e snella*: coppia aggettivale già usata dall'autore (Cfr. 36 5: *altero e snello*). **4**. *unquanco*: mai fin ora, giammai.

69

Il poeta si strugge per la donna amata piangendo lacrime amare.

Metro: madrigale con schema rimico abcdDBcBC.

Tanti sospiri ho sparsi
colmi d'amaro pianto
ch'agli albori le fronde
e fior pe' i campi eletti
veniro, fatto tal che gli uccelletti
appagon' il mio duol con dolce canto
e sovr'alle sals'onde
lode mi dan' gli alfin per ogni canto
e quest' a me nemica non responde.

1. *Tanti sospiri ho sparsi*: anastrofe che si ritrova simile con qualche variazione in Varchi (Cfr. *VARCHI*, p. 140: *quanti dolci sparsi io, casti pensieri*) e in Bonaccorso Montemagno nel sonetto *Qual beato liquor qual teste apriche* (*quanti sospir mai sparsi e quanti affanni*). Il tema della dispersione dei pensieri è comunque presente in Petrarca (Cfr. *RVF*, 117; 298). **2.** *amaro pianto*: amaro è anche il pianto di Petrarca (Cfr, *RVF*,135), in Bembo (Cfr. *BEMBO*, CLV) e nell'Alamanni (Cfr. *ALAMANNI*: *Deh, che lunghi sospiri, che amari pianti*).**7**. *sals'onde:* vedi note precedenti. **8**. *alfin*: ant. originario per alfiere. Potrebbe però avere un riferimento nella lirica amorosa come "alfiere d'amore", si trova in Poliziano (Cfr. *POLIZIANO*, CXV), oppure far riferimento ancora una volta allo stemma familiare dei Pazzi, quindi alfin nel senso di delfini. **9**. *e quest' a me nemica*: la donna amata che si mostra crudele verso il poeta.

70

Il poeta si rivolge alle cime e alle valli, rifugio del *suo bel sole,* affinché intercedano per lui presso di lei.

Metro: madrigale variamente rimato.

Valle chiuss', alti colli
che siet' al mio bel sol fido ricietto,
or dit'a llui ch'a sé rescald' il petto,
e nne vedrete poi
dalli bei raggi suoi,
in me nuovo splendore
venir, furor creando,
onde sempre cantando
vedrete i giorni e ll'ore
ogni mio stil' in vostro e suo onore.

1. *Valle chiuss', alti colli*: il medesimo incipit lo incontriamo nel sonetto dell'Alamanni *Valle chiusa, alti colli e piagge apriche* (citato anche dal Baldacci in *Lirici del Cinquecento*, cfr. *BALDACCI*, p. 243). La valle citata altro non è che la Valchiusa, situata nei pressi di Avignone dove c'è la sorgente del fiume Sorgue, teatro dell'amore tra Petrarca e Laura e ispirazione per la composizione di *Chiare, fresche et dolci acque;* nel Canzoniere il luogo viene menzionato svariate volte. (Cfr.ad. es. *RVF*, 117). **2**. *ricetto*: rifugio, luogo in cui si dà ristoro (Cfr *RVF,* 119; 281 e altrove; *STAMPA*, II; CCVe altrove). Il termine è presente anche nel sonetto dell'Alamanni sopra citato (*Valle chiusa, alti colli e piagge apriche / che del Tosco maggior fido ricetto*) confermando ancora di più il legame trai due componimenti, e tra loro e l'archetipo petrarchesco, nei quali la relazione che va a instituirsi non è puramente terminologica ma crea un profondo legame di senso: la valle petrarchesca, indissolubilmente legata a Laura, prende nuovamente vita in questi versi. Nel nostro caso infatti, la valle diviene rifugio sicuro della donna amata (v. 2 *mio bel sol*) così come lo era per Laura e nell'Alamanni addirittura, è Laura stessa a venir menzionata: *Valle chiusa, alti colli e piagge apriche, / Che del Tosco maggior fido ricetto / Fuste gran tempo, quando viva il petto / Gli scaldò Laura in queste rive amiche*, insieme a Petrarca (*il Tosco maggior*). **7**. *furor'*: smania, frenesia.

71

La donna è creatura celeste capace di dar vita alla natura intorno a sé.

Metro: madrigale con schema rimico aBBcDbbEedCcA.

Una armonia celeste
il dolce canto di mia bella donna
mi sembra, tal che sovente m'assonna,
quest' ogniuon sente, e vede
l'aspetto lieto sì come vegg'io,
che talor la mia donna
in suo celeste gonna
sen va per piagg' e per fiorite rive,
tal ch'ogni pianta vive
con lieto e bel desio
e di toccarl' un giorno presto crede,
così ogn'alma eccede
a' quella che s'includ' illa mia veste.

1-3. *Una…assonna*: attraverso un iperbato il poeta paragona il canto della donna all'armonia celeste, propria del cielo, del paradiso, al punto che lo spinge all'intorpidimento dei sensi oppure lo obbliga a chinare la testa in segno di modestia. Allo stesso modo Dante descrive la sua riverenza al solo sentire il nome di Beatrice (Cfr. *Par*., VII, 15: *mi richinava come l'uom ch'assonna*) e col significato di "intorpidire" (Cfr. *Par*., XXXII, 139: *Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna*). **7**. *in suo celeste gonna*: nella sua veste eterea o meglio nel suo portamento proprio di un angelo (Cfr. *RVF*, 200; 228: *habito celeste*); potremmo anche suppore che si riferisca alla sua anima e "celeste" sia riferito alla sua collocazione in cielo, quindi dovremmo suppore la morte della donna. **10**. *lieto e bel' desio*: endiadi. **12**. *ogn'alma eccede*: ogni anima supera, va oltre.

72

Il velo concreto, dietro cui sono nascoste le bellezze della donna, viene squarciato dallo sguardo licenzioso del poeta che infine chiede perdono.

Metro: madrigale con schema rimico abBAcDdEEfF.

Felice e sacro velo
che lli bei pomi ornati
sovente copri e divenir beati
fai tutt' i veri amanti sotto il cielo,
per te vien pietade
talor si mostr' in la mia diva altera
e lla solare spera
si frange come voi ond'io mi doglio
che te mirando so pur qual io soglio
e pur chieggio perdono
per divenir altr'uo di quel ch'io sono.

1. *felice e sacro velo:* il termine 'velo' si riferisce concretamente al tessuto sottile della veste della donna, a qualcosa quindi che è di impedimento allo sguardo dell'innamorato così come avviene nel Canzoniere (Cfr. ad es. *RVF*, 11), in cui viene sviluppata largamente proprio una 'tematica del velo', invenzione tutta petrarchesca; in altri luoghi invece il termine è utilizzato riferito al corpo in opposizione all'anima (Cfr. *RVF*, 77 *ove le membra fanno a l'alma velo*). Il velo è 'felice' poiché ha l'esclusiva sul corpo della donna e 'sacro' perché sacre sono le bellezze che cela. **2**. *pomi*: lett. seni. **5**. *per te via*: per te subito. **6**. *diva altera*: la donna viene menzionata spesso in questi termini per tutta la raccolta: *stella altera* (7), *venir altera* (46), *mia donna altera* (61). **10-11**. *e pur…sono*: infine il poeta chiede perdono per il suo sguardo licenzioso che lo fa diventare altro uomo da quello che è.

73

L’errare in compagnia della donna amata e di Amore viene interrotto bruscamente dall’arrivo della morte.

Metro: madrigale variamente rimato.

Amor’, madonna e Dio con lor talvolta
per lochi aspri e lontani
andavan di natura in vari e strani
concetti risguardando,
ma ppoi com’il ciel nolle
non più un font un colle
mia donn’ Amor e Dio
vadien d’accordo insieme,
ma una tomba oscura
sol me vedea tremando
e così diede volta
il tempo mio e lì mitto pregando.

3-4. *andava…risguardando*: per sua natura Amore percorre concetti, idee diversi (*vari*) ed estranei (*strani*) al poeta oppure percorre concetti diversi ed estranei per loro natura. **5**. *Ma poi…insieme*: non appena il cielo cessa di volere l’armonia tra i tre personaggi (*nolle*, non volere, inf. pres. di nolo) e la natura circostante (*un font’ e un colle*). **11**. *diede volta*: dar volta cioè voltarsi, cambiare direzione, in questo caso in senso negativo in riferimento al tempo che cambia o termina.

74

Questo componimento è da leggersi insieme al suo sotto testo obbligato *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo* (Cfr. *RVF,* 267) che a sua volta si ispira alla canzone di Cino da Pistoia *Oimè lasso, quelle trezze bionde* (XXVII): i due componimenti sono legati dalla comune occasione, ossia la morte delle donne amate (Laura per Petrarca e Selvaggia per Cino).
Qui il poeta è come se intonasse un canto di dolore la cui pena viene continuamente rinnovata dagli *oimè* disseminati nel testo che invocano quando le bellezze perdute della donna quando la morte stessa.
L'influenza del sonetto petrarchesco è indubbia, la ripresa è precisa e puntuale, l'autore aveva sicuramente sotto mano, o nella propria memoria poetica, il sonetto in questione.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC CDC.

Il bel viso oimè oimè ch'io ardo,
i ardo oimè legiadro front' altero
oimè che già nott ogni emispero
dacché non luce più quel lieto sguardo. 4

Hoimè il volto suo dond'uscì il dardo
che mi punse di foco vivo e vero,
o alma degnia del divino impero,
o mort' orrenda perch'in me sì tardo 8

tuo crudel falce e insidiosa ne tiri,
qual sì veloce fu ver del mio sole
vit' ettern'a llui dand' a mme sospiri 11

che speranza voi darmi e che desiri
da poi che frond' e fior ros e viole
mi sembron vita colma di martiri? 14

1. *Il bel…altero*: i primi due versi sono una copia quasi identica dei primi due versi in *RVF,* 267**. 4.** *luce***:** dal verbo lucere, usato qui transitivamente. **5.** *Hoimè…dardo*: riprende puntualmente *oimè il dolce riso, onde uscìo 'l dardo* (Cfr. *RVF*, 267), il 'dardo' è quell'attacco mortale che provoca l'innamoramento, tipico armamentario del dio Amore. **8-11** *o mort'…sospiri:* la falce crudele della morte ha toccato la donna donandole una vita eterna, quella dei beati o del paradiso ma al poeta solo sospiri di dolore. **12.** *speranza*: la stessa che animava Petrarca (*di speranza m'empieste et di desire*) e Cino (*oimè, la speranza*) ma vana e inconsistente di fronte alla morte. **13**. *da poi*: ant. per dappoi, in seguito.

75

Il cuore del poeta piange senza speranza la scomparsa della donna.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

A che più sospirar, che più dolersi,
cor mio, se i raggi sui si scoloraro?
Ché quel che i cieli in llor si destinaro
qual è uopo dar loro e qual tenersi. 4

Però l'umor che tu sovente versi
per gli occhi carchi mia di piant' amaro
è un esser di sé micid'avaro
in afferati modi all'uon diversi; 8

non saria me' tentar nova fortuna
o etterno silenzio a i labri porsi
over ciercarla qual già fecc' Orfeo 11

in li sentier per il bosco saveo**,**
ove già molti, n'è ‡‡‡ corsi,
al sol, all'ombra e al lume della luna. 14

2. *i raggi sui si scoloraro*: l'espressione si trova in Petrarca (Cfr. *RVF*, 3) per indicare il giorno esatto del suo innamoramento per Laura coincidenti con la passione di Cristo; qui la morte ricordata con dolore sembra quella della donna amata. **4**. *uopo*: necessario. **5-6**. *però…amaro*: il soggetto è il cuore (v. 2 *cor mio*) che attraverso gli occhi del poeta piange lacrime amare. **7**. *micid'*: omicida. **11-12**. *over…saveo*: probabilmente qui il poeta recupera il mito di Orfeo dalla versione di Virgilio ed Ovidio secondo cui Euridice correi nei boschi per sottrarsi al pastore Aristeo. Con *saveo*, così come in un componimento precedente, si fa riferimento alla regina di Saba.

76

La vita vissuta senza l'amore per la donna conduce alla morte.

Metro: madrigale con schema rimico abBCDDecEC.

O groliosa donna
che talun fai sì forte,
che disprezza di poi e ttemp' e morte.
O dolce coll' o fertil campo ameno
cinto d'intorno da repenti colli,
or ch'io son a tte giunto com' i voli,
dona tu sant'aita
a chi è ll'‡aqua‡ col fieno
gli è som'onore e ivi trova vita
insieme teco e for di te veneno.

1. *groliosa donna*: apostrofe simile si ritrova nel sonetto 10 (*groliosa mia diva in cui s'appoggia*) in generale è prediletto dall'autore il riferimento alla donna in apertura. **5**. *repenti colli*: ripidi, erti. **10**. *veneno*: la vita senza la donna è veleno (*veneno*) cioè morte.

77

Le qualità della donna cantate dal poeta sono tali da rendere gelose le altre donne.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Volto gientil in cui Natura pose
d'ogni suo bel tesoro il caro pegnio,
per demostrar' a nnoi l'ultimo segnio
tralli fior di beltà, vermiglie e rrose, 4

honde le più altere e più famose
donne legiadre per altez' e 'ngegnio,
al tuo sol chiaro aspett' unico e ddegnio
ciedon' umil, venendone gielose; 8

hor quel ver te devo io a llor sembianza
che non sia poco, e 'l troppo non soverchi,
già nol conosco se da tte non viene 11

un raggio che il cor dentr' e lle vene,
mi fochi trapassando li coverchi
qual folgore con tua alma creanza. 14

1-4. *Volto gentil…rose:* l'attacco riecheggia il petrarchesco 'spirto gentil' (Cfr. *RVF*, 53). La Natura come dimostrazione del più alto valore (v. 3-4. *ultimo segno di beltà*), ha posto ogni bellezza nel volto gentil della donna, ossia il *caro pegnio*, la garanzia che suggella e conferma; l'incipit riecheggia quello del sonetto 2: *Immortal diva ove natura e arte / pose l'estrema sua più alta cura*. *Vermiglie e rose* ricorre anche in Petrarca (Cfr. *RVF*, 127; 131; 157). **5-8**. honde…gielose: le altre donne sono costrette a riconoscere la superiorità della donna del poeta. **9**. hor…*sembianza*: quello che devo a te rispetto alla bellezza di loro, al loro rassomigliare a te (*sembianza* è arc. poet. per somiglianza, rassomiglianza); la donna amata 'contagia' con il suo splendore le altre donne. **13**. *mi fochi… creanza*: (un raggio) mi attraversi, passandomi da parte a parte come un fulmine (*folgore* v. 14) come sei solita fare (*con tua alma creanza*).

78

L’anima del poeta, staccatasi dal corpo, è fuggita insieme alla donna amata.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Piangiea madonna, né pietà sì bella
fu vist’ unquanco, né beltà sì pia;
oh cruda, anzi felic’ anima mia
che, me lassat’, ognior, ten vai con ella.

Ti cali quando al cie’ pogiando snella,
seco ten vai per la gradita via,
di dirli doppo il pianto che vien pria
che llei me puns’amor con sua quadrella,

e che e’ non puote il ciel pietà mostrare
ver di chi quella occide, ond’e’ si deve
usarla pria e ppoi lei domandare

e gli adamanti sempre dolce neve
diverran’ a i sospiri e al parlare
di quella che a chi l’ama il duol fa leve.

1-2. *Piangiea…pia*: il medesimo sintagma, *piangea madonna*, lo incontriamo in Petrarca nel primo dei quattro sonetti dedicati al pianto di Laura (Cfr. *RVF*, 155); qui attraverso un gioco di parole disposto a chiasmo, il poeta condivide le due qualità più importanti della donna, la bellezza e la pietà. **5**. *ti cali*: ti importi, esortazione all’anima, affinché interceda per lui presso la donna amata. **12-14**. *e gli… leve:* le capacità quasi divine della donna fanno sì che i diamanti (*adamanti*) si sciolgano come neve al suo parlare e il dolore di chi l’ama so attenua, diventa lieve e sopportabile, amandola.

79

Metro: bozza di sonetto di cui si ha solo la prima stanza.

Se e vi fece sì vagha la natura
donna, non sia crudele il vostro core
ver di chi sol per voi renascc' e mmore
alfin che quella poi ***

1. *vaga*: leggiadra, bella. **3**. *renascc' e mmore*: binomio ricorrente legato al potere della donna sull'innamorato e molto utilizzato dall'autore (Cfr. ad es. 3 v. 4).

80

Il cuore della donna amata è ancora inconsapevole della passione del poeta.

Metro: madrigale con schema rimico aBbcddcC.

Tralle più chiare stelle
vive quel sol ch' i bram' e desio
con tutto il voler mio,
così li giorni e ll'ore
con sospir tutti ardenti
fendo l'aer e i venti;
nè posso al duro core
far noto mezo del mie vivo ardore.

2. *quel sol*: ancora una volta la donna è equiparata al sole. *Bram' e desio*: dittologia sinonimica presente, con qualche variazione, anche in Petrarca (Cfr. *RVF*, 168; 257). Coppie di sinonimi sono anche *giorni e ll'ore* (v. 4) e *aer' e venti* (v. 6), quest'ultima molto comune (Cfr. *RVF*, 156; 218 e *POLIZIANO*, CXXVII). **13**. *duro core*: quello della donna amata a cui il poeta non vuole rivelare il suo sentimento.

81

Il poeta si rivolge, supplice, alla donna amata invocando il suo aiuto.

Metro: inno di 13 settenari con verso finale endecasillabo.

Unica diva e ssole
d'ogni alta e chiara vista,
oggietto degnio e ssaldo
d'ogni ellevato ingegnio,
a tte mi spinge amore
e io con lieta fronte,
disciolto d'ogni peso
lieve ne vengo lieto;
ma com, oimè, lasso
che già da lungi il scorgo
e la vita e lla morte:
piettà, pietate, aita,
unica diva e ssole
dona chi t'ha offers' etterna vita.

1. *Unica diva e ssole*: l'apostrofe alla donna amata contiene gli appellativi che il poeta le ha sempre riservato. **6.** *lieta fronte*: con il volto rilassato, con l'espressione serena. **8**. *lieve ne vengo lieto*: liberato da ogni peso, divenuto leggero, il poeta ne è contento. **10**. *da lungi*: lett. da lontano. **12**. *aita*: ant. poet. aiuto, il poeta invoca la pietà e il soccorso della donna.

82

Il poeta si rivolge al suo *spirito santo*, ossia la donna amata.

Metro: inno di 14 settenari con un verso finale endecasillabo.

Allo spirito santo [in alto a sinistra]

Dolze mie fiamma e foco
per ch'i' ard' e aghiacco
poi, renasch' e mmoro,
quando sie giunta l'ora
che quella giente igniara
non sie più qual solea,
ver di chi sogna il sole
non d'altro unqua gli cale,
e però con suo volo
l'onde sals' e fiumi
solch' ognisempre mai
per gir ne' santi cori*;*
dolze mie fiamma e ffoco
ove tu ard' li felici cori?
ove tu ard' i cori in lieto gioco?

1. *Dolce mia fiamma e fuoco:* il sentimento amoroso è espresso mediante dittologia sinonimica per amplificarne il significato. L'invocazione è alla donna amata rappresentata come *spirito santo*. **2**. *ch'i'ard' e aghiacco*: la medesima espressione la troviamo in Petrarca (Cfr. *RVF*, 178) e in generale la capacità del sentimento amoroso di bruciare e gelare allo stesso tempo è presente nel *Canzoniere* e in tutta la tradizione precedente come in Guinizzelli, Cino, G. da Lentini (Cfr. *RVF*, 105, nota 90). **3**. *renasch' e moro*: la capacità dell'amore di far nascere e morire allo stesso tempo l'innamorato è molto frequente nella tradizione precedente e il sintagma è molto utilizzato dall'autore (Cfr. 3 v. 4; 79 v. 3). **5**. *gente igniara*: probabilmente coloro che non sono stati toccati dalla fiamma d'amore. **7-8**. *chi sogna…cale*: coloro che sono innamorati (il sole è ancora una volta espressione per riferirsi alla donna amata) non danno importanza a nient'altro se non all'amore.

83

Il poeta intona una preghiera alla donna amata, ancora una volta fatta stella e guida.

Metro: inno di 13 settenari con verso finale endecasillabo.

Stella più ch'el sol bella
a tte, in te m'affido,
unica tramontana**,**
il misero nonchiero
il perso ‡‡‡
non ti sia mai a sdegnio,
anzi come fedele
suggietto in cui non cape
altro desir né spene
che tua virtute sola,
porgigl' un raggio solo
di questa forza tale,
stella più ch'el sol bella,
di far venir a te sua navicella.

3. *tramontana*: stella polare, nel senso di guida nella vita. **4**. *nochiero*: nocchiero, timoniere. **8**. *in cui non cape*: nel quale non contiene, non accoglie in sé, da "capere" verbo intransitivo. **9**. *spene*: arc. per speme. **13**. *stella più ch'el sol bella*: ripetizione del verso di apertura. **14**. *navicella*: intesa in senso metaforico come 'navicella della vita', immediato il richiamo a Dante e il riutilizzo in Petrarca; il termine è caro anche all'autore (Cfr. 20 v. 10).

84

Mediante l'immagine classica della vita come barca in mezzo al mare, il poeta raffigura la donna come *chiaro splendore*, luce che guida verso la via della salvezza.

Metro: sonetto con schema rimico ABCD DCBA ABC DEE.

Qual honor mai potriesi immaginare
che più non convenissi a quella iddea
che sovr'ogni altra spande suo valore
in ogni alma, virtutt' e ccortesia, 4

honde sospesa ssta la barca mia,
qual pres' ardir per farli largh'onore
di solcar lito qual mai vist'avea
e ddispersa si trova in alto mare; 8

così talor vorria retrogradare
e tteme la fortunn' acierb' e rrea
e ccosì stand' un bel chiaro splendore 11

soggiunge che la indrizia a vera via
e armonia faceva 'n dolce vento
ricca diciend' ‹‹avrai bon salvamento››. 14

1. *potriesi*: si potrebbe. **5**. *barca mia*: l'immagine della barca come rappresentazione metaforica della vita nasce dall'esempio petrarchesco (Cfr. *RVF*, 132) talvolta variata col termine 'navicella', ma si trovano esempi anche in Gaspara Stampa (Cfr. *STAMPA*, CLXXXI) e in Luigi Alamanni (*ALAMANNI*, XLIV). **7**. *di solcar' lito qual mai visto avea*: sempre all'interno della metafora marinaresca sta a simboleggiare il rischio corso dal poeta in "acque" sconosciute, nell'esperienza amorosa e più in generale nella vita (*alto mare* v. 8). **9**. *retrogradare*: muoversi in senso contrario o digradato. **10**. *acerb' e rea*: il binomio è presente anche nel *Furioso* (Cfr. canto 6, stanza 10) e con la variante 'acerba e fella' (Cfr. canto 44, stanza 3); la definizione negativa della fortuna o della sorte è frequente anche in Petrarca (Cfr. *RVF*, 331), Gaspara Stampa (Cfr. *STAMPA*, LXXXVI: CXCVII) e in Bembo (Cfr. *BEMBO*, CXLVI). **11-12**. *un bel chiaro splendore soggiunge che la indrizia a vera via*: è l'arrivo della donna, raffigurata come guida per la 'retta via' (frequente nella raccolta es. 7 e 12). **14**. *salvamento*: il salvare, salvezza, il termine è presente nel *Paradiso* dantesco (Cfr. *Par*., V 7) nel momento in cui Beatrice ammonisce i cristiani che prendono i voti invitandoli a seguire le Sacre Scritture per la salvezza dell'anima; in questo caso quindi probabilmente la 'non vera' via è la strada del peccato.

85

La luce e il calore della donna sono potenti come quelli del sole e chiunque ne venga colpito soffre.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Qual i vapori avanti al sol la via
danno pel gran' tremor delli suoi rai
al sì sacra mia diva ove tu vai
ti fan con ll'altr' insieme l'alma mia, 4

e perché non senn' accorta pria
che davanti si tolghin, tu lor dai
con chiari lumi, tal che molti lai
si sent' ognior per ogni estranea via; 8

però tuo uo' umil con i bassi versi
intercieder vorria se lluà condotto
tali che scontrando poi tuo signoria 11

restar potessi oppur gir ove è già
senz da splendor' tuo interrotto
quali son altri di già bruciati e ppersi. 14

1-4. *Qual…mia*: questa similitudine, di difficile interpretazione, occupa tutta la prima quartina e mette a confronto il sole con la donna: così come i vapori emanati dal calore del sole lo precedono e ne indicano la traiettoria, allo stesso modo fa l'anima del poeta con la donna. Il termine 'vapori' in relazione al sole è presente nel poema dantesco (Cfr. *Purg*., XXX 25-27): grazie ai vapori la luce del sole è temperata in modo che gli occhi possano sostenerla. **5-8**. *e perché…via*: la luce emanata dalla donna, pari a quella del sole, è talmente forte che chi ne viene a contatto grida di dolore (*molti lai / si sent'ognior*). **9**. *tuo uo' umil coi bassi versi*: è il poeta stesso, che occupando una posizione privilegiata nella vita della donna, non viene bruciato dalla sua luce, grazie anche all'intercessione della poesia.

86

Amore ha impresso l'immagine della donna nel cuore del poeta.

Metro: madrigale con schema rimico aBcaDeefC.

Amor colle suo mani
l'imagin di mie donna vi ha impressa
dentr' al men duro core,
onde li pensier vani
disgombrerorno qual il vippistrello
all'aparir del sole
ogni sempre far suole
e llei il seggio ellesse
ivi, per sempre, e m'empie di splendore.

4-5. *onde…disgombrerorno*: gli inutili pensieri nel cuore del poeta sono stati spazzati via dall'amore per la donna. **8**. *llei il seggio elesse*: la donna ha scelto come propria sede il cuore del poeta e vi ha posto il suo seggio.

87

La fama della donna, creatura salvifica, riesce a raggiungere terre e luoghi lontani.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

L'altera fama tua gentil signiora
non sol l'ispano seno o quel de i franchi
o delli mori il sito, neri e bianchi
illustra, ma là ove il vulgo igniora, 4

tal che ogni bel'alma te honora
in chiara spoglia e ssotto ‡licri‡ bianchi
né per scovrirti ponno farsi instanchi
perché tuo luce lor virtute ristora, 8

ne di ciò stupir deve creatura,
perché il suo valor è ttale e ttale
ch'el ciel gli facc' onore e lla natura, 11

veduto che nel mondo essa prevale
d'ogni altra diva il volto e lla sgultura
e che ciascun si salva con sua ale. 14

1-4. *L'altera…igniora:* l'alta fama della *gentil signora* (la donna amata) rende illustre, ossia illumina, tutti i territori conosciuti abitati dai propri popoli fino ad arrivare persino nei luoghi di cui si ignora l'esistenza. Il termine 'seno' (riferito agli ispanici e ai franchi), per estensione, sta ad indicare coloro che sono nati da donne di quelle regioni, medesimo utilizzo lo troviamo nell'*Opere Toscane* (Cfr. *ALAMANNI*, LXVIII, 10-11: *Non l'arabico sen, non l'Indo e 'l Tago / Videro, né mai vedranno uguale*). **7-8.** *né…ristora*: (tutti gli uomini citati in precedenza) non possono dirsi stanchi di cercarti perché la tua luce rinvigorisce, alimenta la loro virtù. **10**. *perché il suo valore è ttale e ttale:* per il fatto che il valore della tua luce è così grande (*ttale e ttale*: probabilmente usato come rafforzativo del concetto). 13. *il volto e lla sgultura*: il termine 'scultura' è utilizzato per indicare la figura corporea.

88

L’anima del poeta, mossa dal desiderio, s’infiamma.

Metro: madrigale con schema rimico aBBcDcEDffG.

Luce chiara e gradita
ch’onesto foco m’accendesti al petto
col gientil almo vostro alto suggetto,
le mie parole udite:
ben ch’io vegg’ e mmi spiace
che essendo in cielo ‡avete‡
della divina vostra alta bellezza
a noi opre mortal non si conface,
né per ciò me ne doglio,
ma qual io sempre soglio
a d’ogni bel desio l’alma s’infiamma.

2. *ch’onesto foco m’accendesti al petto*: onesto è anche il fuoco acceso in Petrarca (Cfr. *RVF*, 285, 10; 352, 5), l’amore per la donna, seppur ardente, è casto e pudico. Lo stesso sintagma si trova anche in Bembo (Cfr. *BEMBO*, LIV), Michelangelo (*MICHELANGELO*, 72). **3**. *col gentil almo vostro alto suggetto*: enumerazione delle qualità intrinseche della donna. 5. *ben ch’io vegg’ e mmi spiace*: piccola variazione sul petrarchesco *Perch’io veggio, et mi spiace* (Cfr. *RVF*, 72 61) con la ripetizione alcuni versi dopo della parola ‘conface’ presente nel nostro componimento. **8**. *noi opre mortal’*: l’essere umano in opposizione alla donna, creatura divina. **10**. *qual io sempre soglio*: come sono solito fare.

89

Variazione sul medesimo tema del pianto della donna amata.
La donna piange pietosamente per la morte del poeta la cui anima è adesso insieme a lei in cielo.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

La sua diva piange la sua morte [in alto a sinistra]

Piangea madonna, né pietà sì bella
fu vist' unquanco, né beltà sì pia,
oh pur' crud' e felic' anima mia
che mme lassat' ognior' ten vai con ella, 4

ti cali quando al ciel poggiando snella
seco ten vai per quella sacra via
di dirli doppo il pianto che via pria
che llei me puns'amor con sua quadrella, 8

e che suo gran pietate e quella sola
ver di me affatto *** tale
che lieto suo merzé al breve sognio 11

ho posto, né più cosa null' agognio
salvo che la ‡sua‡ chiara e ddivin' ale
colla cui su nel ciel ogni alma vola. 14

1-2. *Piangea…pia*: il medesimo sintagma, *piangea madonna*, lo incontriamo in Petrarca nel primo dei quattro sonetti dedicati al pianto di Laura (Cfr. *RVF*, 155); qui attraverso un gioco di parole disposto a chiasmo, il poeta condivide le due qualità più importanti della donna, la bellezza e la pietà. **5**. *ti cali*: ti importi, esortazione all'anima, affinché interceda per lui presso la donna amata. **8**. *quadrella*: forma antica di quadrello, col significato di dardo, freccia, in questo caso scagliata dal dio Amore. Il motivo classico della freccia di Cupido che innamora è presente variamente in Petrarca (Cfr. ad es. *RVF*, 206 10). **11**. *merzé*: ant. mercede ossia ricompensa ma anche aiuto, pietà, usato variamente da Petrarca. *Breve sogno*: celebre sintagma presente nell'incipit del *Canzoniere* (Cfr. *RVF*, 1, 14) in relazione alla fugacità della vita e delle cose terrene.

90

La bellezza della donna è irraggiungibile tramite la penna del poeta.

Metro: madrigale con schema rimico abCcAbA.

Donna foss'io sì degnio
che tua alma bellezza
giunger potessi colla grafia prima,
che non fur mai la rima,
i' dir sovente, ‡‡‡ ingegnio
che una tanta alteza
portaser qual fare io posso al segnio.

4. *rima*: poesia in opposizione alla prosa.

91

La speranza è morta e il desiderio d'amore è ormai vano: il poeta non può più godere della bellezza del viso della donna.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA ACD DCD.

La sua diva lo piangie [in alto a sinistra]

Piangier e ssospirar e sspargier fore
m'insegnia amor con disusate tempre
lacrime e umor tal c'ogni mai sempre
in mme la virtù nascie e ppoi ne more. 4

Oh non provat' unquanco fero ardore
perché mia vita in ghiacc' ognior distempre
e perché col calor tuo nol contempre
tal che ghaldio mi sembri e nnon dolore; 8

se lla cagion di ciò è tutt'amore,
perché amaro fel gustar mi face
la memoria di chi bramo e ddesio? 11

cagion n'è speme morta e ´l van desio
di non aver a fruir più suo face
di quel che ´l ciel sel gode e ´l sommo Iddio. 14

2. *disusate tempre*: modi insoliti, medesimo sintagma lo troviamo nell'*Opere Toscane* (Cfr. *ALAMANNI*, LXIX 12) **3**. *lacrime e umor*: dittologia sinonimica. **6**. *distempre*: si consuma, strugge (Cfr. *RVF*, 55; 224 sempre in rima con *tempre* e *sempre*). **7**. *nol contempre*: non si adatta, non si accorda, da contemperare. **10**. *amaro fel*: amaro fiele, astio, rancore; quello che adesso prova il poeta nel ricordare la donna. **11**. *bramo e ddesio*: dittologia sinonimica. **14**. *di quel che ´l ciel sel gode e ´l sommo Iddio*: adesso solo Dio e il cielo possono godere della bellezza della donna.

92

Lo splendore della donna brucia d'amore il poeta.

Metro: madrigale con schema rimico aBbAbbA.

Vie più che llampa o stella
mi sembra di madonna lo splendore
ond'io per tal ardore
divengo qual suol fieno in gran facella,
oh gran' forza d'amore
che puote un duro core
far dolce divenir con sua quadrella.

1. *Vie più*: spesso con grafia unita vieppiù o viepiù, ancor di più, in modo maggiore. **3-4**. *ond'io... facella*: il calore emanato dalla luminosità della donna è tale che il poeta brucia come il fieno tra le fiamme, immediatamente. **7**. *far dolce divenire con sua quadrella*: il motivo classico del dardo di Cupido che innamora (Cfr. 89).

93

All'interno di un paesaggio agreste e boschivo il poeta, immedesimandosi prima nella tortorella poi nel cervo, si rivolge ancora una volta alla sua diva.

Metro: madrigale con schema rimico aBcbAadBBeecE.

Oh se pur una volta
a quell'arcier ch'è picciol nudo e llosco
potessi l'ali torre,
madonna i verrei vosco,
qual tortolella dai be' rami isciolta;
ohimè la voglia molta
da il breve potere
avinta rest' ond'io amaro tosco
pasco sovent' e mi rinselvo e imbosco
si qual cervietto suole,
or voi mia diva e ssole
avete il gran potere
di vita dar a chi vi serve e cole.

2-4. *quell'arcier…vosco'*: l'arciere è Amore nella sua rappresentazione classica, questi versi ricorrono pressoché identici nel *sonetto Lygura Pianta mia, s'alcuna volta* di Luigi Alamanni (Cfr. *ALAMANNI*, LIII): *A quel crudele arcier ch'è nudo e losco / potessi l'ali tor, men verrei vosco.* **5**. *qual tortorella dai be' rami isciolta*: come una dolce tortora liberata dai rami. Il riferimento alla tortorella è presente anche in Poliziano (Cfr. *STANZE*, 91, *vaga tortorella*) e soprattutto in Gaspara Stampa (Cfr. *STAMPA*, CXCIX *solinga tortorella*; CCXLIV *amata e fida tortorella*) col significato analogo di emblema della condizione malinconica dell'amante. **8-10** *Ond'io...suole*: la similitudine con il cervo è presente anche in Poliziano (Cfr. *POLIZIANO*, CXXVII 54-55: *qual suole / cervietto*) ma questi versi riprendono in maniera uguale il sonetto dell'Alamanni sopra citato (Cfr. *ALAMANNI*, LIII 6-8: *ond'io d'amaro tòsco / Pasco i pensieri e mi rinselvo e imbosco, / Qual cervetta*).

94

Il poeta, impersonandosi cantore d'amore, rievoca gli episodi più famosi del mito a tematica amorosa per confrontarli con la propria condizione infelice.

Metro: madrigale con schema rimico abbcCDCbcEBbfF.

Udite in dolce rima
chi di voi donna nacque
né altro mai li piacque
che il cantar d'amore:
Giove amò Ghanimede e colse il fiore,
Appollo ‡Dafne‡ che ll'ornata cinta
ornò del tronco dei poeti onore,
Nettunno arse nel' acque
e il gran Cupido amore
e Pluton punse con d'orato strale
nel fond' abisso dov'amor' mai piacque;
quel che maisempre giacque
or vi chiede mercé
che si sente morir' per troppa fe'.

1-4. *Udite...amore:* il poeta chiamandosi in causa con una perifrasi (*chi di voi donna nacque,* cioè lui stesso come fosse nato o rinato grazie all'amore per lei) esorta la donna ad ascoltare i suoi versi. **5**. *Giove amò Ganimed*e: Ganimede è un personaggio della mitologica greca il quale, secondo una versione del mito, venne rapito da Giove in veste di aquila divina e ne divenne l'amante, l'episodio viene descritto nelle *Stanze* di Poliziano (Cfr. *Stanze*, 107) ma l'antecedente è sicuramente l'opera di Ovidio (*METAMORFOSI*, libro X). **6-7**. *Apollo…onore*: secondo il tragico racconto mitico la ninfa Dafne, amata da Apollo, per paura di essere catturata dal dio si fece trasformare nella pianta di alloro, da quel momento Apollo ne porta una corona sempre sulla testa; il lauro e Apollo stesso sono poi diventati simboli della poesia e dell'arte. Il racconto è presente in Ovidio (Cfr. *METAMORFOSI*, libro I). **8-11**. *il gran…piacque*: Cupido colpì con la sua freccia d'amore (*d'orato strale*: riferimento al motivo classico dei 'duo tela' di Cupido ossia i due tipi di freccia che possono far innamorare, i dardi dorati, o sortire l'effetto contrario, presente nelle *Metamorfosi* di Ovidio) colpì Plutone e scatenò così il ratto di Proserpina, divenuta poi regina degli inferi; il *fond'abisso dov'amor' mai piacque* è il regno dei morti, l'Ade, dove regna solo morte. L'episodio viene raccontato nell'opera ovidiana (Cfr. *METAMORFOSI*, libro V).
13. *mercé*: ricompensa, premio ma anche pietà, grazia.

95

Attraverso un'immagine molto comune, le rime del poeta personificate sono inviate altrove con il compito di raccontare lo stato doloroso in cui versa.

Metro: madrigale con schema rimico ABBcdEFGEDhilEAC.

Rime non degnie che dal tronco ornato
venist', andate e quel sempre si' vosco
per ogni scura valle o folto bosco
e ggiunte lì direte
che non fu liet' unquanco
l'alma di chi tremando scrive e pave
l'alto sentier ove n'andate voi
ch'è suo splendor coi vivi raggi suoi;
lasso, chi trema in lle profonda cave
dal pianto avinto e dal timore stanco
non teme di morire,
ché il viver gli è a ville,
eppur suo leve stil pur quinci leva,
levato ove ogni vista ne vien manco
a ddir di quel bel sole al ciel levato
l'ornate virtù sue pregiate e conte.

Questo è un madrigale che è addiritto a uno poeta antico dal cui questo ha tolto lo stile, il quale antico perse la virtù per sua diva. [in basso, sotto al componimento]

1-2. *Rime…vosco*: medesimo incipit si incontra nelle *Opere Toscane* di Luigi Alamanni nel sonetto *Rime leggiadre, che dal tronco ornato* (Cfr. *ALAMANNI*, LII) dove è presente l'apostrofe alle proprie rime nate dal tronco dei poeti (il *tronco ornato* è quello di Apollo, dio delle arti e della poesia, citato nel componimento precedente Cfr. 94); la differenza trai due è nel giudizio nei confronti delle proprie rime, *leggiadre* per l'Alamanni e *non degne* per il Pazzi. Il palese rimando all'opera di Luigi Alamanni potrebbe chiarire la nota dell'autore posta sotto al componimento, anche se l'uso dell'aggettivo *antico* è fuorviante. **4-6**. *e ggiunte…pave*: le rime devono raggiungere la donna e informarla della sofferenza del poeta, lo scrivere è legato indissolubilmente alla paura (*l'alma di chi tremando scrive e pave*) perché lo scrivere è sempre uno scrivere d'amore, quindi sofferenza. La stessa intenzione di comunicare alla donna il proprio dolore attraverso le poesie come portavoce è presente nell'Alamanni: *Ditele pur che sempre il viso chino / Tengo per lei dond'io mi struggo e scarno* (Cfr. *ALAMANNI*, LII 9-10). **13**. *suo leve stil*: lo stile è umile anche nel sonetto sopra citato dell'Alamanni (Cfr. *ALAMANNI*, LII 14: *col mio stil basso*). **15**. *di quel bel sole al ciel levato*: la donna amata. **16**. *virtù pregiate e conte*: virtù di pregio e note, manifeste. La medesima chiusa è presente nello stesso componimento di Alamanni (*sue bellezze conte*).

96

L’arrivo della donna è annunciato dall’eco che risuona nel cielo in ogni parte del mondo.

Metro: madrigale con schema rimico abCcdeefefG.

Non vidder donna tale
i siti Parti o Persi
né d’or capelli in vari gruppi involti,
qual io or veggio isciolti
in donna tal ch’el cielo
in questa e ‘n quella zona
di lei parla e rragiona;
honde per le sals’onde
un dolce ecco resuona
indreto e nne responde:
‹‹eccoll’ a tte venir con sue proprie ali››.

2. *i siti Parti o Persi*: i territori appartenenti all’antica popolazione iranica dei Parti e quelli coincidenti con l’impero persiano, il senso è quello di far riferimento a luoghi molto lontani, ignari delle bellezze della donna amata.
3. *né d’or capelli in vari gruppi involti*: capelli biondi raccolti in varie ciocche, il rimando è a Petrarca (Cfr. *RVF*, 29 3: *né d’or capelli in bionda treccia attorse*). **6**. *in questa e ‘n quella zona*: nei territori dei Parti e dei Persi precedentemente menzionati. **7**. *parla e ragiona*: dittologia sinonimica. **9**. *ecco*: ant. per eco.

97

L’anima del poeta sembra dover compiere un viaggio pericoloso che la condurrà in un luogo-altro.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE CDE.

Lass’ è ch’il crederria, ma qual v’arriva
penna mortale e ddove, oimè, pur m’have,
sovr’alzat’ il mio stile e or mi pave:
l’inculto temo e pur convien ch’io scriva.

Largo seguendo poi chi non più viva,
gir puote l’alma mia, ché cieche e prave
rive essa vede e pperigliose cave,
retrogadando per la strada attiva;

innusitato cierto e grave exemplo
che si demostr’in mme ne’ tempi miei,
cagion di lei che con suo vaghi fiori,

la vela e ´l mar d’amor con grave sciempio
abbrucia, onde ne mor omini e idei
da’ suoi sovra natura gran vapori.

4. *inculto*: disardono, non elegante. **6**. *prave*: aggettivo dantesco (Cfr. *Inf.*, III 84: ‹‹Guai a voi, anime prave!››). **8**. *retrogadando*: andando a ritroso, all’indietro.

98

Il poeta, anche se umilmente, non può fare a meno di lodare la sua donna.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Candide perle in mez' a fronde e ffiori
fan che restar non ponn' ogni mai sempre
l'enculta mia e più che rrozza tempre
di spander ver di lei i larghi onori, 4

qual sono inclusi tra velati ardori,
ardori in cui mio cor si strugg' e stempre
e ppur talor mia vita si contempre
in lli non gusti unquanco sui odori. 8

Oh, de, se lla cagion narrando scrivo
che muove a ttant' ardir bass' intelletto
meraviglia non deve in mente alcuna, 11

per un tal caso che notte, la luna
reluce, e ddi natura atto perfetto
alsì di amor di far un morto vivo. 14

1. *candide perle*: come in Petrarca (Cfr. *RVF*, 200) potrebbe riferirsi ai denti bianchissimi della donna e per estensione quindi, al suo sorriso. **3**. *l'enculta mia e più che rozza tempre*: i modi rozzi e per estensione il modo rozzo e istintivo di fare poesia e, tramite essa, rendere omaggio alla donna. Anche nel sonetto incipitario dell'Alamanni è presente la dichiarazione di modestia con termini simili (Cfr. *ALAMANNI*, I 9: *l'inculto e strano / Abito lor* ossia quello delle sue poesie e poco più avanti *rozza mano*. **5-6**. *ardori / ardori*: anadiplosi. *Strugg' e stempre*: dittologia sinonimica, si strugge e si consuma. **7**. *si contempre*: si armonizza, si confà. Lo stesso utilizzo delle parole-rima in *–empre* è presente nel componimento 91. **8**. *in lli non gusti unquanco sui odori*: nei mai assaporati suoi profumi. **9-10**. *oh…intelletto*: se raccontando, rendo palese la ragione per cui un intelletto così basso si eleva a una tala impresa (ossia quella di scrivere poesia che hanno come oggetto la donna amata).

99

La donna si mostra ancora una volta spietata e sorda alle richieste del poeta.

Metro: madrigale con schema rimico abBccdeeD.

Voi vi credete ch'io
madonna, possa ho voglia
cangiar qual fate voi sovente voglia,
i' non vorrei potere
e non oxo volere,
ma perché in voi non regnia
pietà né vero amore,
a chi v'ha dato il core
non date quel ch'amor grato v'insegnia.

100

La donna deve accettare la caducità del tempo e le conseguenze che porta con sé.

Metro: madrigale con schema rimico abCcDEeaFF.

Non sempre donna voi
sarete così bella
che talvolt' una stella si scolora,
però grat' aurora
mostrat' in mezzanott' ai fidi amanti
che stanno vigilanti in lle contrade,
dacché la nostra etade
e vivie e mor per voi
e che volete voi, ch'el tempo passi
restand' in odio al mond' infino a i sassi?

3. *talvolt' una stella si scolora*: il poeta avanza l'ipotesi che anche la donna amata, equiparata ad una stella, possa invecchiare (scolorarsi). **4-5**. *però…amanti*: mostrate la luce dell'alba nel cuore della notte a coloro legati a te da un vincolo amoroso (i *fidi amanti* già incontrati nel componimento 5). **9-11**. *e che… sassi*: interrogativa retorica (con la stessa struttura di quella nel componimento 31) rivolta alla donna, la quale deve accettare le conseguenze del tempo che passa, altrimenti la sua bellezza eterna la renderebbe invisa al mondo (*infino ai sassi* nel senso che perfino i sassi la odierebbero).

101

Il poeta è come trasportato su e giù dall'amore doloroso per la donna, vivendo solo dello splendore di lei.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

L'alta beltà ch' ´n voi madonna splende
ne fa che l'alm' ognior dal velo sciolta
in bel desio al ciel s'invia involta
e ddi lassù talor in terra sciende,

e quel ch'el corpo tolse allor li rende
qual fera che per caso vien disciolta
che non molto dipoi dat' una volta
di ritornar in servitute intende;

cotal effett' in me largo si mostra
pel soverchio dolor ch'al cor mi viene
qual mi transport' e fferma e non sa ove,

ma lo splendor che dai vostri ochi piove
la mente alluma d'una ferma spene
a chi desia poggiar' nell'alta chiostra.

2-4. *l'alm'…sciende:* l'anima liberatasi del corpo (Cfr. *RVF*, 77; 268; e oltre) sale al cielo avvolta dal dolce desiderio per poi scendere nuovamente sulla terra. **5-8**. *e quel…intende*: (scesa sulla terra) all'anima viene restituito il corpo e la sensazione è come quella di quando una belva (l'immagine della fiera sia bestia selvatica sia soprattutto come simbolo di impedimento e di ostacolo alla salvezza proviene sicuramente dalla *Commedia*) viene liberata e non intende ritornare in schiavitù, la parte corporea è quindi di peso alla leggerezza dell'anima. **9-11**. *cotal…ove*: allo stesso modo si sente il poeta, impedito e avvolto dal troppo dolore, il quale lo trasporta da una parte e dall'altra senza sosta. **12**. *lo splendor che da i vostri occhi piove*: la capacità degli occhi di far piovere salvezza e speranza, perché partecipi della luce di Dio, è già prerogativa della Laura petrarchesca (Cfr. *RVF*, 328 10-11: *Li occhi belli, or in ciel chiari et felici / del lume onde salute e vita piove*). **14**. *chi desia poggiar' nell'alta chiostra*: chi desidera affidarsi al cielo, *chiostra* ha il significato di chiostro oppure di forma circolare, cerchia ossia elementi disposti in semicerchio. Nella *Commedia* il termine chiostra è utilizzato sia in riferimento alla vita monacale nell'episodio di Piccarda Donati (Cfr. *Par*., III 107) sia come sinonimo per cerchio infernale (Cfr. *Purg*., VII 21), ma nel poema dantesco si riscontra anche l'utilizzo del corrispettivo maschile 'chiostro' nel significato di 'cerchia dei beati' (Cfr. *Par*., XXV 127), accezione che si avvicina di più al nostro caso. Anche nel *Canzoniere* (Cfr. *RVF*, 309 4: *stellanti chiostri*) il termine viene utilizzato nel senso di cerchi ossia di cieli, quindi il rimando è alla dimensione celeste e divina.

Il poeta, specchiandosi, vede i segni del tempo sulla sua immagine e invoca, disperato, il nome della donna amata.
L'incipit del componimento allude in maniera esplicita e letterale ad alcuni versi petrarcheschi (Cfr. *RVF*, 30, 25-27: *I' temo di cangiar pria volto et chiome / che con vera pietà mi mostri gli occhi / l'idolo mio, scolpito in vivo lauro*), ma se lì Petrarca poteva ancora sperare nella pietà di Laura (pietà che poteva mostrarsi nello sguardo ricambiato della donna) qui, il poeta, non ha nessuna possibilità di riscatto: la donna amata è già morta, l'unica illusoria speranza è quella che si svegli dal suo *grave sonno* ponendo fine al travaglio interiore dell'uomo.

Metro: madrigale con schema rimico ABABcdeDeccD.

I' temo non cangiar volt' e capegli
pria ch' l'idol mio, un sole in terra,
dal grave sonno suo unqua si svegli
pace ponend' alla mia lunga guerra.
I temo donna tanto
questo di cui ragiono
che ognior nello spechio
risguardo se quel fu ancor i' sono,
e veggio ch'i' son vechio,
onde con molto pianto
chiam'il suo nome tanto
ch'al mondo quasi già favola sono.

1. *I temo… capegli*: il poeta teme di invecchiare e cambiare così i connotati del volto e il colore dei capelli. **2**. *idolo:* figura, immagine con poteri particolari e per estensione oggetto di adorazione e venerazione; in questo caso il riferimento è alla donna amata così come lo era in Petrarca (Cfr. *RVF*, 30 *vivo lauro*). **3**. *grave sonno*: sonno pesante, duraturo, ossia la morte. **4**. *lunga guerra*: il travaglio interiore e duraturo del poeta, presente come sintagma anche in Petrarca (Cfr. *RVF*, 26; 96; 106), a cui può porre fine solo il ritorno in vita della donna. **7-8**. *che...sono*: il poeta sembra non riconoscere più la sua stessa immagine riflessa. **11**. *tanto*: lungamente, incessantemente, a gran voce. **12**. *ch'al…sono*: perifrasi per indicare il carattere ormai evanescente e impalpabile della persona del poeta, la sua mente e la sua anima, per il dolore, è come se ormai fossero altrove, come un lontano ricordo (*favola*) per il mondo.

103

Il cielo è stato talmente benevolo con l'uomo da donargli un porto sicuro nella pur misera vita: la donna con le sue ali riesce, come in un immenso abbraccio, ad accogliere l'umanità e al poeta non rimane altro che donarle i suoi umili scritti.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Per dar il ciel a nnoi miseri e ffrali
del mond' erranti alfin qualche conforto,
in alto mar ci diè felice porto
in te donna, che ivi spandi l'ali,

e sse tal che il sol' vinci e prevali
sembrand' un fior eletto in ben chius'orto
con virtù di dar vita all'uon che morto
questo ci diede e ttu cotanto vali;

e perciò deve sempre il mondo tetro
ostender grazia in su di tanto dono
qual in tuo divo aspetto ci è demostro,

così indegniamente carta e 'nchiostro
in sacrifizio umil tremando dono
a tte ch'addorni l'uom qual sole il vetro.

1-2. *a nnoi miseri e ffrali / del mond' erranti:* la condizione umana è rappresentata come fragil, errabonda e dispersa.
5. *vinci e prevali*: dittologia sinonimica, figura retorica prediletta in questo componimento come al v. 1 *miseri e ffrali* e v. 12 *carta e inchiostro*. **3**. *felice porto*: la metafora del porto come rifugio è presente anche in Petrarca (*RVF*, 234 1: *O cameretta che già fosti un porto*), qui è la donna stessa a rappresentare il porto, il luogo sicuro. **6**. *fior eletto in ben chius'orto*: la donna è paragonata a un fiore sceltissimo. **9**. *mondo tetro*: il mondo è oscuro se paragonato allo splendore della donna ma anche in relazione alla sua peccaminosità; l'aggettivo 'tetro' è di sapore dantesco, soprattutto infernale. **12**. *indegniamente*: la dichiarazione di umiltà del poeta è molto ricorrente nella raccolta. **14**. *a te ch'adorni l'uom qual sole il vetro*: la donna arricchisce l'uomo quanto il sole arricchisce il vetro, ossia attraverso la sua forte luminosità; la similitudine è utilizzata in Dante (Cfr. *Par*., XXIX 25-26: *E come in vetro, in ambra o in cristallo / raggio resplende*) e in Petrarca (Cfr. ad es. *RVF*, 95 9-10: *Poi che vostro vedere in me risplende, / come raggio di sol traluce in vetro*),

104

Il poeta ancora una volta, tesse le lodi della sua donna, equiparata agli elementi celesti.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC CDC.

L'ornato suo parlar, li grati accenti
di quella semidea ch'io tant'honoro,
qual tien' il fior ch'io da llungi odoro
il cui grandin non teme, piogg' o venti,

e manco i fissi razi o fochi ardenti
ch' en foco raffinisce a guisa di oro,
e i' per ciò veder renasch' e mmoro
qual picciol fiamma suol tra vari venti;

alfine poi, i sua viepiù lucienti
ochi del sol, mi fan' al mondo vivo,
insieme colli dolci e rari venti

che spuntan tra sua labia e chiari denti,
il perché io sovente affermo e scrivo
suo lode tra le spere e gli elementi.

1. *L'ornato suo parlar*: incipit simile si ritrova nella raccolta (Cfr. 37: *L'ornato volto suo*). **3**. *qual tien' il fior ch'io da llungi odoro*: il fiore potrebbe simboleggiare, come già nella raccolta (Cfr. 49), le bellezze femminili, il desiderio carnale del poeta, sempre vagheggiato ma mai soddisfatto. **4-6**. *il cui…oro*: il fiore della donna (per estensione la donna stessa) non teme alcuna intemperie, nemmeno i raggi del sole infuocati che riesce persino a raffinare dandoli l'aspetto dell'oro. **7**. *renasch' e mmoro*: sintomatologia amorosa tipica e binomio frequente nella raccolta (Cfr. 82). **10-11**. *i sua…sol*: iperbato da sciogliere 'i suoi occhi più lucenti del sole'. **13-14**. *il perché…elementi*: tutto questo, tutte queste qualità magnifiche della donna, sono il motivo per cui io la lodo e la elevo tra gli elementi del cielo.

105

Il sentimento amoroso, nemico e guida per il poeta, lo scorta in un modo o nell'altro, verso la morte.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE ECD.

L'alma sembianza di suo grata luce
la cui veder ne par ovunch'io sguardo
poiché sovent' al cor mi vien' un dardo
ch'en tetra sepultura mi conduce, 4

e quel mie fer nemico e ffero duce
ch'en foco vede, tremo, e in giel' ardo,
aito non può dar con un sol sghuardo
e viepiù doglia sempre in me adduce; 8

hor tal creder non oso, che il cielo
crudeltà sostentar' in terra voglia,
per non tor spene a quei che venir denno, 11

verg' valor virtù prudenza e senno
fa che la donna mia con un sol velo
vesta ciaschun e tal vestito spoglia. 14

2. *ovunch'io sguardo*: ovunque poggio lo sguardo (Cfr. *RVF*, 116: *ovunque io sguardo*). **8**. *viepiù*: ancor più, sempre più. **4**. *ch'en tetra sepultura mi conduce*: la freccia d'amore (il *dardo* del v. 3), per i suoi effetti travolgenti, conduce il poeta alla morte. **5**. *e quel mie fer nemico e ffero duce*: il dio Amore, nemico perché porta a sensazioni mortifere ma anche unica guida per il poeta. **6**. *ch'en foco vede, tremo, e in giel'ardo*: è tipico della sintomatologia amorosa il provare sensazioni così antitetiche tra il ghiaccio e il fuoco (Cfr. *RVF*, 122 4: *sento nel mezzo de le fiamme un gielo*). **11**. *torr'*: ant. togliere. *Denno*: ant. poet. devono. **12-14**. *verg'...spoglia*: la donna, dotata di qualità straordinarie (molto simili alle virtù cardinali) può decidere di donarle a ciascun uomo e a suo piacimento, sottrarle.

106

La bellezza celeste di cui è dotata la donna è capace di portare la luce laddove regna la notte.

Metro: madrigale con schema rimico AbBcdefEfCghgiI.

Angielica bellezz' al mondo sola
in donna viddi allora
che notte sparve e giunse l'aurora.
Duo chiari e vivi lumi
cinti di rasi d'oro
nel chiaro front'avea,
ma che più le parole
della mia diva e idea,
dipoi ch'el chiaro sole
fu moss' anvidia, li correnti fiumi
fecion venir quieti.
O sacra melodia,
o spirti chiari e llieti,
or date quinci aita
che non si può compir manca la vita!

3. *che notte sparve e giunse l'aurora:* la bellezza angelica della donna fa sì che l'oscurità scompaia e spunti l'alba.
4-6. *Duo…avea*: il volto della donna amata è raffigurato mediante gli occhi, luminosi e vivaci, incorniciati dai capelli color dell'oro (*rasi d'oro* ossia raggi, i capelli sono descritti come fossero raggi del sole) già prerogative della Laura petrarchesca. **10-11**. *li correnti fiumi / fecion venir quieti*: i fiumi che scorrono (Cfr. *ALAMANNI*, XLIV 9: *correnti fiumi)* sono calmati dalle parole della donna, capaci di dominare persino gli elementi naturali. **15**. *che non si può compir' manca la vita*: non si può portare a componimento la vita, se questa è imperfetta, difettosa (*manca*).

107

Il cielo ha deciso di incorniciare tutte le bellezze esistenti nel viso della donna, unica fonte di vita per il poeta.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Benché di tal vaghezze i' non sia degnio
poiché lieto motor del paradiso
accolse ogni vagheza nel suo viso
per far d'ogni beltat' un sol disegnio, 4

pur conviè che essendo 'l ver sustegnio
della mia vita fral nel dolce riso,
che sempre in quello i' sia attent' e fiso
ove regge splendor dall'alto regnio; 8

deh, non sia dunch' a voi madonna grave
se dal vostro valor i' prend' aita
tal che non fu mai tal tanto suave, 11

voi sola vegg' andar quasi eremita
per alti monti e per profonde cave
e i' vi seguo qual ‡‡‡ la vita. 14

1-4. *Benché…disegnio*: il poeta non è degno della bellezza della donna, riunita tutta, dal cielo, come in un dipinto, nel viso della donna. Il *lieto motor del paradiso* potrebbe essere una perifrasi per indicare Dio così come nel poema dantesco (Cfr. *Purg*., XXV 70: *lo motor primo a lui si volge lieto*) e anche la metafora pittorica per cui, tutta la bellezza del mondo è raccolta nel viso della donna, potrebbe esser eco dei celebri versi danteschi (Cfr. *Par*., XXXIII 85-87: *Nel suo profondo vidi che s'interna / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna*); nel nostro caso l'unità imprescindibile di Dio che tutto in sé raccoglie sarebbe attribuita, iperbolicamente, all'amata.
5-8. *pur…regnio:* il vero sostegno della sua misera vita è proprio la bellezza della donna, riunita tutta nel suo dolce sorriso, al quale il poeta conviene che vi rimanga ben saldo, visto che in esso regna lo splendore del paradiso (*alto regno*). *Attent' e fiso* è dittologia sinonimica, presente anche in Petrarca (Cfr. *RVF*, 17: *intento et fiso*) sempre in rima con *riso*; il carattere di fissità dello sguardo è presente svariatamente anche nella *Commedia*. **9**. *non sia dunch' a voi madonna grave*: non vi sia di peso.

108

La natura ha donato alla donna tutte le bellezze esistenti.

Metro: madrigale con schema rimico ABBCDDCEffE.

Per ornar sé al tutto la natura
pose, madonna, in voi a questa etade
quella proprio ch'è ´n ciel somma beltade.
In voi il sole e lle più chiare stelle
sì veggo fiammeggiar ne i dolci accienti,
con lle vostre parole i grati venti
create, vita dand' all'altre belle,
i rasi che addornon ciascun polo
vostre son virtù rare:
or se savrete uxare
pietà, ne git' al ciel poggiand' a volo.

109

La mente del poeta errando tra i pensieri d'amore, non trova pace: unico rimedio è quello di dar sfogo alla propria passione attraverso la poesia.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Ecco la notte e 'l sol suo raggi asconde
non per tornar voltando a d'altra giente
li splendor suo, ma per finir sovente
il cors' onde ne prende fiori e fronde,

e ll'aria insieme, il foco e lle sals'onde
con qualsivoglia in terr' alma vivente
e lla mia più d'ogni altra bassa mente
in sé medesma s'aniegha e confonde,

né trovar poote mai quiet' o lloco
finché errando vive in questo cientro
tal che uopo gli è stato e sspediente

solcar quel sacro mont' alt' e rrepente,
e nel bel fonte lì buttarsi dentro
poiché remedio sol è a ttal foco.

2. *non per tornar voltando a d'altra gente*: espressione simile era stata già usata dall'autore (Cfr. 17 e rimandi), per indicare il tempo atmosferico entro cui si verifica il proseguo degli avvenimenti. **7-10**. *e lla…cientro*: la mente del poeta, umile più delle altre, errando si perde in sé stessa e non trova pace, fissamente bloccata a quel *cientro* (probabilmente la donna amata è un pensiero fisso). **11-14**. *tal che…foco*: l'unico rimedio a quel turbinio di pensieri (*uopo* cioè necessario) è stato scalare e gettarsi nelle acque presenti sul sacro monte, probabile riferimento al monte greco Helicona, sede delle Muse e della fonte in cui si specchiò Narciso (il sintagma *sacro monte* è però utilizzato anche da Dante per indicare la montagna del Purgatorio, Cfr. *Purg*., XIX 38). Tuffarsi in quelle acque per stemperare il fuoco della passione è metafora che rappresenta il tentativo del poeta di dar voce al proprio amore, e quindi mitigarlo attraverso la poesia (*solcar quel sacro mont'*), unico modo per spegnere quel fuoco.

110

Il poeta si strugge nel tormento d'amore, vive e muore allo stesso tempo.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE CDE.

Qual su nel ciel propizia o ver nemica
stella, mi spinge a cantar vera lode
di quella diva che unqua non ode,
che sol di quella si cib' e notrica. 4

Aimè, lass' in steril o aprica
terra non ciba, qual il mio cor rode
tarlo e così afflitto vive e ghode
e me spronand' ognior convien ch'io dica: 8

la fede e castità e ssua bellezza
di quell' alta cagion c'ognior l'ancide
colli suo forti stral colmi d'onore, 11

l'ira sua e virtù, la sua fortezza
tutt' è benignità qual mai si vidde,
in cui felicc'el mio cor vive e mmore. 14

3. *di quella diva che unqua non ode*: la donna del poeta è ancora una volta descritta come sorda e insensibile alle sue richieste. **4**. *cib' e notrica*: dittologia sinonimica, *notrica* è parola dantesca (*Purg*., XVI 78). **6-7.** *qual il mio cor rode / tarlo*: il cuore del poeta rode il tarlo, ossia si nutre del suo tormento e così si consuma. L'immagine del tarlo che consuma il legno e per estensione, il cuore del poeta, è presente anche in Petrarca (Cfr. *RVF*, 360 69) e anche in Dante (Cfr. *Rime*, 46 25). **12-14**. *l'ira…mmore*: le qualità della donna, sia positive che negative, provocano sensazioni ora vitali ora mortifere nel poeta.

111

La donna come un animale selvatico scappa dal poeta.

Metro: madrigale con schema rimico AbAbcddcC.

Più veloc' animal non pasce l'erba
di quel che dai primi anni
tolsi a sseghuir per questa selva acierba,
e comie magior danni
qual di vista talora
perd' e non molto poi
dalli bei raggi suoi
in più liet' aurora
son post' e mmort' e vita gust'ogniora.

1-3. *Più…acierba*: medesimo incipit lo si trova nel sonetto dell'Alamanni *Più veloce animal non pasce l'erba* (Cfr. *ALAMANNI*, XX) che continua *Di quell'onde seguir la traccia intendo*. Il poeta, è impegnato a inseguire la donna amata, trasformata in animale selvatico, sin dalla giovane età (*dai primi anni*) così come nel componimento alamanniano si parla di *stagione acierba* (v. 8). La rappresentazione della donna amata come animale selvatico è tipica anche del *Canzoniere*, dove Laura è spesso definita come 'fera' e connotata quindi come distaccata e schiva, a volte crudele (Cfr. *RVF*, 22 19-21: *Non credo che pascesse mai per selva / sì aspra fera, o di nocte o di giorno, / come costei ch'i piango a l'ombra e al sole*). **9**. *e mmort' e vita gust'ogniora*: ancora una volta il binomio morte-vita definisce le sensazioni del poeta in relazione all'amata.

112

Il cuore del poeta è stato ferito dall'ardore folgorante della donna.

Metro: madrigale con schema rimico abAcddCeeD.

Voi mi pungiesti il core
madonna, oimè, ch'io moro
nel vostro folgorant' e grave ardore.
Hor come già solia
anch'ella con suo strale
curar' l'istremo male
che ‡con es'‡ ad alcun già fatt'avia;
alsi, madonna; in noi
far voi potetete, voi,
il voler ‡ma ch'e‡ sol, madonna vale.

1. *Voi mi pungesti il core*: il carattere 'pungente' dell'Amore che opera mediante strali (*strale* v. 5) è un motivo topico nel *Canzoniere* e nella lirica petrarchista in genere. Cupido mediante gli strali d'oro fa innamorare e con quelli di piombo induce disamore, la lancia di Achille invece, secondo il mito, poteva curare le ferite che provocava. **6**. *l'istremo male*: la ferita amorosa inferta dalla donna. **8**. *alsi*: provai freddo, dal poet. algere (Cfr. *RVF*, CCCXXXV 7: *L'alma ch'arse per lei sì spesso et alse*). Il carattere ora bruciante ora di gelo dell'amore è topico della sintomatologia amorosa.

113

La bellezza della donna è così straordinaria da sbalordire chiunque la guardi.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDE.

Se fu dett' e ll'iddea sé ´n ira misse
per vari effetti tanto fam' hann'oggi,
tu sol c'ogni virtù alberghi e lloggi
perché di te ogn'autor non scrisse? 4

Cagion che gnun di lor tanto non visse
che potessi veder per vall' e ppoggi
l'alta beltà che tu sì llargo sfoggi
in quel che in tuo poter il ciel ne misse, 8

il cui or con ogni altro spirt' elletto
ch'a nostri tempi in mortal spoglia vive
stupiti reston sol te rimirando, 11

e di per sé ciascun' ‹‹Or com' or quando››
dicon per selva o per fiorite rive
‹‹potren sicuri fruir nostro obietto››. 14

4. *perché di te ogn'autor non scrisse*: il poeta si chiede, in maniera retorica, il perché nessun poeta abbia celebrato la sua donna, ricca di ogni virtù. **5-8**. *Cagion…misse*: la ragione (alla domanda del verso precedente) è che nessuno di questi autori visse abbastanza per poterla vedere e apprezzare la bellezza donatale dal cielo.

114

Il poeta è ancora in balia dei dardi d'Amore.

Metro: madrigale con schema rimico abBcacacA.

Donna l'arco d'Amore
chi troppo il frang' o tira
in mez' il tronch' e' mal trova la mira,
però se voi volete
reportar' largh'onore
tirate dolcemente
in' vers' un gentil core
che quel fero serpente
ancide l'uom pregando poi che more.

1. *l'arco d'Amore*: Amore personificato, nella sua veste classica, è corredato di arco e frecce così come in Petrarca (Cfr. *RVF*, 2 3: *Amor l'arco riprese*; 83 4: *ov'Amor l'arco tira et empie*) ma anche negli autori contemporanei come Lorenzo de Medici (Cfr. *MEDICI*, XX 7: *se tu hai l'arco e la faretra Amore*), Gaspara Stampa (Cfr. *STAMPA*, CCX 1: *Veggio Amor tender l'arco*) e Giovanni della Casa (Cfr. *CASA*, LXXIII 14: *l'arco Amor pur a mio strazio tira*). **7**. *in vers' un gentil core*: il cuore del poeta stesso che desidera essere colpito dal dardo amoroso. **8**. *quel fero serpente*: qui forse si fa riferimento ad Amore stesso che sbaglia il tiro (*e mal trova la mira* v. 3) ma in generale la rappresentazione del serpente è legata al negativo, al maligno, ad un'insidia nascosta (Cfr. *RVF*, 99 dove il serpente si nasconde tra i fiori e l'erba come un inganno).

115

Il poeta supplica la donna affinché si mostri benevola verso di lui.

Metro: madrigale con schema rimico AbAcDdCeE.

Sdegnio senza cagion, madonna, avete
contr' a chi vi dexia,
viepiù che pria or siete qual solete,
che i vostri razi soli
tenebr' e giorno fanno sott' il cielo
e l'amoroso gielo
tolgon a ciaschedun fin sott' i poli,
però benignia e ppia
tornate ver di noi qual eri pria.

4. *i vostri razi:* i vostri razzi, quelli della donna equiparata al Sole. **6**. *amoroso gelo*: tratto tipico della sintomatologia amorosa, come ci suggerisce Santagata in *RVF,* 52 dove compare il medesimo sintagma nel madrigale petrarchesco.

116

La donna accoglie in sé tutta la dolcezza donata dal cielo.

Metro: madrigale con schema rimico AbBcDcdecfeF.

Quanta dolcieza mai unqua repose
amor natura e ‘l cielo,
accolta viva nel suo casto velo!
Oh semplicietti amanti
che ‡venamente‡ vanegiando gite,
lassat’ i duri pianti
e lieti ne venite
per servir’ quella iddea
che parla, e adamanti
dona di tal valore
che chi prima solea
fugirla poi la segue a ttutte l’ore.

1. *Quanta dolcieza mai unqua repose*: medesimo incipit nel sonetto alamanniano *Quanta dolcezza il mondo unque ne diede* (Cfr. *ALAMANNI*, XLVII) e della stanza 4 della canzone petrarchesca *Gentil mia donna, i’ veggio* (Cfr. *RVF*, 72 46: *Quanta dolcezza unqua*ncho). **3**. *casto velo*: il velo puro, per estensione il volto incorniciato dal velo della donna. **4**. *semplicetti amanti*: ignari, inconsapevoli (Cfr. *RVF* 141 2: *semplicetta farfalla*). **9**. *adamanti*: lett. diamanti.

117

La donna si mostra disdegnosa verso il poeta.

Metro: madrigale con schema rimico ababcdD.

Lasso, madonna, a voi
l'ira e lli sdegni alteri,
perché veggiato poi
se i proverbi son veri.
Oh dolcc' e bel tesoro
che più che giemme vale
render sovent' ogni gran ben per male.

3. *veggiat**o***: da veggiare, ant. per vegliare o lett. tenere sotto controllo. **4**. *proverbi*: detti popolari oppure, come in questo caso, col significato di ingiurie, maldicenze.

118

Il poeta desidera e fugge allo stesso tempo il fuoco d'amore che lo uccide.

Metro: madrigale con schema rimico aBBcddeefF.

Lasso, ch'io bramo il foco
ch' el cor' m'ancide e ll'alma mi confonde,
e il dover fuggir nelle sals'onde,
così promette e vole
il cielo e il mie fato,
così sempre e premiato
ogni gran servitutte.
O' alma mia virtutte
rompi li uman costumi
e fiamma fa di foco uscir' dei fiumi.

1-2. *Lasso…confonde*: incipit simile nel *Canzoniere* (Cfr. *RVF*, 203: *Lasso, ch'i ardo*). Il fuoco che uccide il cuore e confonde l'anima del poeta è la passione amorosa. **8-10**. *O' alma…fiumi*: oh mia virtù, rompi le consuetudini umane fai in modo che dai fiumi esca una fiamma di fuoco.

119

La donna è per il poeta come una stella luminosa che conduce a un porto sicuro.

Metro: madrigale con schema rimico abBcdeefdF.

A voi donna gradita
umil vengo tremando,
per donarvi col cor anco la vita.
A voi mia fissa stella
ognior viepiù veloce
ogni vento m'invia:
or mostrate la via
che già l'occaso e ll'orto
è parso e lla gran foce
mi tira fuor dal salvo e vero porto.

1. *A voi donna:* l'apostrofe alla donna ricorre in anafora anche nei versi successivi. **4**. *fissa stella*: epiteto ricorrente dedicato alla donna amata. **2.** *umil vengo*: enalagge, vengo umilmente. **8**. *l'occaso e ll'orto*: l'occidente e l'oriente, il tramonto e il sorgere del sole (Cfr. *Par*., IX: *ad un occaso quasi e ad un orto*), in questo caso il tramonto è già passato e sta per giungere l'alba (*già l'occaso e ll'orto / è parso*). **9**. *foce*: la parte finale del corso d'acqua. **10**. *mi tira fuor dal salvo e vero porto*: la corrente sta per allontanare il poeta dal sicuro e giusto rifugio, rappresentazione metaforica della condizione di protezione desiderata dal poeta, e per estensione quindi della donna stessa.

120

Il viso della donna è nutrimento per l'anima del poeta e fa sì che questo sperimenti un'esperienza paradisiaca.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE ECD.

In lacrime e 'n sospir vivo quel giorno
ch'agli ochi mia s'asconde il più bel viso
che sovra a terra mai il paradiso
ma da ssì liett' a ffar vivo soggiorno, 4

allor ho pace quand' ei tutt' addorno
volta ver me quel chiaro e dolce riso
che dall'errante vulgo m'ha diviso
al cui non credo mai più far ritorno; 8

indi senz'altro cibo l'alma viva
gustando lo splendo sol de be' lumi
il cui dimann' è ‡‡‡ e ‡‡‡ pieno 11

né pon perciò mie sensi venir meno
che i dolci venti e sua aura estiva
mi fa vivo pogiar tra i sacri numi. 14

3. *che sovra a terra mai il paradiso*: il viso della donna provoca nel poeta una sensazione simile a quella della beatitudine del paradiso (Cfr. *RVF*, 292 6-7: *e'l lampeggiar de l'angelico riso, / che solean fare in terra un paradiso*; *POLIZIANO*, LXXXIII 1-3: *Dove apariva un tratto el tuo bel viso, / dov'el udiva tuo dolce parole, / parea che vi fussi el paradiso*). **3-4**. *che…ritorno*: l'idea del sentimento amoroso che distingue e separa dal resto del mondo, ossia da coloro incapaci di elevarsi a tanta spiritualità è tipica anche del *Canzoniere* (Cfr. *RVF*, 72 7-9: *Questa è la vista ch'a ben far m'induce, / et che mi scorge al glorioso fine; / questa sola dal vulgo m'allontana*; 13 10-11: *che mentre 'l segui al sommo ben t'invia, / pocho prezando quel ch'ogni huom desia*;) ma si ritrova anche nella Commedia (Cfr. *Inf*., II 104-105: *ché non soccorri quei che t'amò tanto, / ch'uscì per te de la volgare schiera?*); anche l'autore cita il vulgo sempre connotato negativamente (Cfr. ad es. 36 4: *tal che dal vulgo n'è chiamato fello*). **9**. *indi sen'altro cibo l'alma vive*: l'anima del poeta si nutre della bellezza del viso della donna (Cfr. *RVF*, 193 1: *Pasco la mente d'un sì nobil cibo*; *Purg*., XXXI 128-29: *l'anima mia gustava di quel cibo / che, saziando di sé, di sé asseta*). **13**. *aura estiva*: il sintagma è utilizzato da Petrarca sfruttando il gioco di parole l'aura=Laura (*RVF*, 212 2; 279 2). **14**. *mi fa vivo pogiar tra i sacri numi*: riecheggia la chiusa *a chi desia poggiar nell'alta chiostra* (Cfr. 101 14), con lo stesso significato di riconoscere nella donna il ponte verso il cielo, verso la beatitudine.

121

La presenza della donna è talmente potente da provocare nel poeta sensazioni mortifere.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Il vagho lume e ´l gran suave odore
che dal bel volto ver di me s'invia,
fa che a suo beltà viepiù che pria
i' faccio reverenz' e llargho onore,

ma tanto sovr' ogn'altro il suo splendore
circonda non col corpo l'alma mia
che suo presenza altera casta e ppia
mi fece venir manco per l'ardore,

il cui è tanto grato e dolce foco
che morte in esso più che vit' altronde
ognior desio in qualsivoglia loco

dappoi che sol per quell'in mme si fonde
dolcieza e cortesia in sì bel gioco
che quasi a suo bellezza corrisponde.

1. *Vagho lume*: come in Petrarca (Cfr. *RVF*, 90 3; 125 68); *suave odore*: sintagma utilizzato anche da Alamanni (Cfr. *ALAMANNI*, LIV 8), Varchi (Cfr. *VARCHI*, p. 242), Poliziano (Cfr. *POLIZIANO*, CII 2). **8**. *venir manco*: manchevole, privo dei sensi e della pienezza (Cfr. 93 14), la stessa espressione è usata nel Canzoniere (Cfr. *RVF*, 16 4). **10**. *altronde*: ant. per altrove. **11**. *desio*: 'desidero', utilizzato come verbo.

122

Il poeta si rivolge accorato a quel fonte in cui la donna va a bagnarsi affinché faccia da ambasciatore del suo dolore.

Metro: madrigale con schema rimico ABBAAcdcEfdE.

Fresco chiaro suave e vivo fonte
che verdegiar fai sempre i nostri colli,
poiché quinci son giunto com' i' volli
ascolt' or le mie note rare e conte,
ascolta, e ddilli poi:
quando ch'el chiaro sole
riscalda i bagni tuoi
e che lei come suol, quinci si bagnia,
dilli ch'un fido amante
che serve lei e cole
di lei si dole e con ragion si lagnia.

1. *Fresco chiaro suave e vivo fonte*: apostrofe che riecheggia l'incipit petrarchesco *Fresco, ombroso, fiorito et verde colle* (Cfr. *RVF*, 243) per l'enumerazione di aggettivi, la disposizione sintattica e l'ambientazione campestre. **4**. *ascolt'or le mie note rare e conte*: ascolta (esortazione rivolta al *fonte* del v. 1, e ripetuta in anafora al verso successivo) i miei versi, originali e conosciuti (aggettivi in antitesi). **10**. *serve lei e cole*: dittologia sinonimica molto frequente nella raccolta.

123

Il poeta sembra dar vita ad una vignetta simbolica a carattere araldico personale, nella quale *il dalfin* rappresenta la fede che sostiene l'uomo.
La presenza del delfino rimanda ovviamente allo stemma familiare della famiglia Pazzi.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE

Chi questa impresa mia ben non comprende?
Il dalfin re del mar, com' ognun vede
e lì nell'onde voltegiando siede
che una tronca vela sol apprende, 4

quest' è la mente nostra che contende
ognior col senso e quel è quella fede
che l'uon sostiene poiché in quella vede
quel che mai per ragion non si comprende; 8

quella da feri ‡‡‡ e da ‡‡‡
lo camp' ogniora e quella in feri venti
li fa propizi in ciascheduna parte, 11

quella Vener e ´l Sole e ´l fero Marte
afrena disprezando gli elementi
seguendo l'inmutabil ferma stella. 14

2. *il dalfin re del mare*: perifrasi per indicare sé stesso, il Pazzi si definisce più volte, in maniera esplicita, utilizzando il delfino, stemma familiare della famiglia de' Pazzi così come si legge nell'epigrafe alla raccolta (*il dalfino innamorato* etc). **3**. *e lì nell'onde volteggiando siede*: il dalfin del verso precedente, ossia Alfonso stesso. **4**. *che una tronca vela sol apprende*: la vela lacera è la rappresentazione della mente del poeta messa alla prova dai sensi. Il *dalfin* rappresenta la fede che sostiene l'uomo. **5**. *contende*: arc. sostenere, affermare. **9**. *quella*: la fede. **10**. *lo camp'ogniora*: lo salva sempre, il soggetto è la fede. **14**. *seguendo l'inmutabil ferma stella*: seguendo la stella salda, ossia la donna.

124

Gli occhi della donna sono come stelle luminose nel cielo.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

Fra mille exempli ornati, chiara e bbella
e di riche perle e gieme cinta,
l'alma mia diva viddi non dipinta,
ma viva girn' al cielo altera e snella,

sì dolcc' or movea l'una or l'altra stella
che ognion da llunge la vedea distinta
così ogn'alma luce da llei vinta
restava e Phebo prego li traea quadrella;

e così il cielo insieme e lla natura
mirando i llei le chiare virtù sole
altr' opre a farne su più s'assicura,

ogni sempre donar costei ne suole
alli suo fidi amanti tal verdura
che non temon dipoi raggi di sole.

1. *Fra mille esempli*: fra mille soggetti, *esempli* in questo caso ha il significato di 'persone', 'modelli' per un'artista (Cfr. *Purg*., XXXII 67: *come pintor che con essempro pinga*) in accordo con il *dipinta* del v. 3 che ci rimanda all'ambito artistico della raffigurazione. **2**. *perle e gieme*: elementi spesso nominati insieme (Cfr. *RVF*, 196 7). **4**. *altera e snella*: binomio già utilizzato in riferimento alla donna amata (Cfr. 66 2). **5**. *l'una or l'altra stella*: gli occhi paragonati a stelle come quelli di Laura (Cfr. *RVF*, 299 3: *Ov'è il bel ciglio, et l'una et l'altra stella*). **6-8**. *che ognion…restava*: gli occhi della donna, paragonati a due stelle, sono così luminosi che ogni persona da lontano può vederli distintamente, e ogni fonte di luce nel mondo, in rapporto, è vinta dalla sua. **13**. *verdura*: vegetazione, insieme di erbe (Cfr. es. *STANZE*, 38 4; *Purg*., 23 69).

125

L’indifferenza della donna fa sì che il cuore del poeta diventi di ghiaccio.

Metro: madrigale con schema rimico abBAcdEcddfeF.

Hor segua ciò che vole
il vo’ pur dire, amanti,
il mio parer con dolce rim’ e canti
che non vede sovente il mio bel sole,
al tutto è orbo e cieco
e ssempre con paura
allento passo, ne va sospirando
col falso veder bieco
e più suo core indura,
però tralla verdura
alcun de i raggi suoi
mirate dexiando
d’averl’ ogni mai sempre poi con voi.

3. *il mio parer*: il mio sembrare, apparire. **4**. *il mio bel sole*: come altrove, la donna amata. **5**. *orbo e cieco*: dittologia sinonimica. **8**. *falso veder bieco*: lo sguardo storto, di chi trama qualcosa. **9**. *suo core indura*: metafora diffusa del cuore che diviene di pietra o di ghiaccio (Cfr. *RVF*, 65 7: *l’indurato core*; *ALAMANNI*, LXXXI 12: *più indura ‘l core*). **10**. *verdura*: vegetazione, termine presente anche nel componimento precedente.

126

Il Signore ha donato alla donna virtù ad altri mai concesse, in numero tale da far sì che essa possa distribuirle nel mondo.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE EDC.

Fuor che per te, mie diva, è questo fato
o voler di colui che l'alma ellegge,
ne' corpi, prescritta è questa legge
che nessun di quei puote esser beato,

lo spirto tuo magnianimo è dotato
di tal virtù che quel ch'el tutto regge
sol per te sol, questa legge coregge
e dona a tte quel che mai fu donato;

e tu sola lo ppòi a tutto il mondo
di far ir come grato l'acepisti
così gratis ad altri farne parte,

così faccend' al fin tutte le carte
in ogni parte con gran sensi misti,
faran te resonar dal centr' al pondo.

2. *colui che l'alma ellegg*e: perifrasi per riferirsi ad Amore o più probabilmente a Dio che eleva l'anima; qui riecheggiano i danteschi *In tutte parti impera e quivi regge; / quivi è la sua città e l'alto seggio; / oh felice colui cu' ivi elegge!* (Cfr. *Inf*., I 127-129) in cui si utilizza una perifrasi simile per riferirsi al Creatore. **6**. *quel ch'el tutto regge*: perifrasi, come al v. 2, per Dio che riecheggia gli stessi versi danteschi. **7-8**. *sol'...donato*: colui che tutto regge ha modificato la legge di natura donando alla donna quel che a nessuno viene donato mai. **10**. *e tu…parte*: *di far ir* col significato di *di far andare*, la donna amata può distribuire a tutto il mondo ciò che gratuitamente ha ricevuto da Dio, (*acepisti* significa accettasti). **14**. *dal centr' al pondo*: questa espressione sembra far riferimento al centro di gravità del mondo, per significare che la fama del poeta risuonerà fino al centro della terra, dove sono attratti tutti i pesi (*pondo* significa propriamente "peso").

127

Il poeta si rivolge al proprio cuore e lo esorta ripetutamente a fuggire da quell'amore così doloroso.

Metro: sonetto con schema rimico ABBA ABBA CDE ECD.

primo [in alto]

Deh, lass' ormai, cor mio, quel fals' e llosco
Amor, crudo fanciullo e ffero veglio!
E seghui un altro fin, seghui il tuo meglio,
e ormai esci dall'oscuro bosco!

Hormai deh, credi a me, perch'io conosco
quant' egli è ***
Però lasal ormai, seghui lo speglio
che chiaro fa venir ogni almo fosco,

haltro non dona infine il crud' arciere
che sospir pianti querel' e affanni
disonor biasmo con ettern' esilio,

or com'a mmadre dilet' e bon filio
umil revolta ogni tuo bon volere,
per gir poi liet' al ciel con chiari vanni.

1-2. *Deh, lass'…veglio*: il sentimento amoroso per la donna viene descritto ancora una volta come fortemente negativo per il poeta, rappresentato personificato nelle vesti ora di un fanciullo ora di un vecchio feroce. *Veglio*, col significato di 'vecchio' è un francesismo, utilizzato anche da Dante (Cfr. *Purg*., I 31), Petrarca (Cfr. *RVF*, 361 4) e da Luigi Alamanni (Cfr. *ALAMANNI*, CXXXI 7); come nel nostro caso, in questi ultimi due il termine è usato come parola-rima in coppia con *speglio*. **4**. *E ormai esci dall'oscuro bosco*: quello in cui Amore lo ha intrappolato e colpito con le sue frecce (Cfr. v 9: *crud'arciere*, ossia Amore), apostrofe al proprio cuore affinché fugga. **7**. *speglio*: francesismo col significato di specchio. Il motivo dello specchio come garante di verità e rivelatore è tipica anche nel *Canzoniere*. **9**. *crud'arciere*: la rappresentazione di Amore come arciere è presente già nella raccolta (Cfr. 93). **14**. *vanni*: poet. per ali, (Cfr. *TRIONFI.t*, 23; *Inf*., XXVII 42; *STANZE*, 6 2).

128

Attraverso due esortazioni decise (*mira* v.4; *scaccia* v. 7) il poeta si rivolge alla sua *iddea*, l'unica capace di infondere in lui sentimenti nobili e guidarlo nella direzione giusta.

Metro: madrigale con schema rimico aBBaCDEfGcDehI (?).

Alma celest' iddea
che disgombri sovente i pensier vani
e alzi al sommo ben gl' ingegni umani,
mira, l'acerb' e rrea
passion che lla ment' e ´l cor mi sface
e dal dritto sentier ne fa lontano.
Scaccia, l'ingust' ardor de l'alma mia
e tuo virtute sola
v'infondi, e tuo alto valore,
onde poi sempre pace
trovi non più sia mie ‡vier‡ invano
ma per la chiara via
levandomi di terra
vad' ove il temp' il nome non invola.

2. *pensier vani*: medesimo sintagma è presente in Petrarca (Cfr. *RVF*, 207 72), anche nel *Canzoniere* il pensiero di Laura libera il poeta da tutti gli altri. **3**. *sommo ben*: perifrasi per Dio, ricorre nel *Canzoniere* e nel poema dantesco (Cfr. *Purg*., XXVIII 91; *RVF*, 13 10 -99 3). **4**. *acerb' e rrea:* dittologia sinonimica (Cfr. *RVF*, 325 111). **6**. *dritto sentier*: sintagma dal sapore dantesco, insieme alla *chiara via* del v. 12. Il riferimento ad una via dritta indicata dalla donna amata ricorre molto spesso nella raccolta in forme differenti. **13**. *levandomi di terra*: elevandomi dalla mia condizione misera. **14**. o*ve il temp' il nome non invola*: in cielo o più propriamente in paradiso, non sottomesso allo scorrere del tempo.

129

In prossimità della fine della raccolta, il poeta sembra ammette, con amarezza, di non essere riuscito nel suo intento di conquistare la donna con la sua poesia, tutto ciò che rimane è il ricordo vivido di lei (*rimembranza* v. 11).

Metro: madrigale con schema rimico aBbCCDDEefF.

A voi fiamma diviene,
consacro di mie forz' il piciol dono,
queste rime vi dono,
ch'angorde fur di celebrar appieno,
del viso onest' e del bel casto seno
non poterno giammai poco né molto
destar il ghiacco nel suo cor acolto;
hor poichè da pietà mai furo intese,
d'umiltà cinte e aciese
colla persa speranza,
terran del sommo sur' e rimembranza.

1-3. *A voi… dono*: il poeta sembra introdurci all'interno di un rito in onore della donna che coinvolge il fuoco (*a voi fiamma diviene* v. 1), in cui vengono consacrate le rime del poeta (ossia il piccolo dono frutto delle sue forze) e donate a lei. Questi versi hanno qualche similitudine con quelli del componimento *Rime leggiadre, ch'ove sta 'l mio core* di Luigi Alamanni (Cfr. *ALAMANNI*, LX 10: *a voi consacro e dono*, in riferimento alle rime. **4-7**. *ch'angorde…acolto*: (le rime) furono ingorde di celebrare le bellezze della donna (*del visto onest' e del bel casto seno*) ma non riuscirono mai a sciogliere il gelo nel suo cuore.

130

Il poeta si congeda simbolicamente dal suo scritto sancendo la fine dell'opera.

Metro: madrigale con schema rimico abccddB.

Felice rima e carta
che dal mio basso ingengno
siete stata stampata,
tenetevi beata
poiché e 'n sì dolce canto
per ogni riva e canto
siet' a ogni bell'alma ver sostegno.

1. *rima e carta*: dittologia sinonimica per indicare l'opera poetica realizzata dall'autore. **2**. *mio basso ingengno*: la dichiarazione di modestia è frequente nella raccolta. **3**. *stampata*: impressa sulla carta, realizzata. 4. tenetevi beata: mantenetevi beata, rimanete nella condizione di infondere gioia e beatitudine. **6**. *canto*: lato, parte o angolo in senso spaziale, formando col *canto* del verso precedente la figura retorica della paronomasia.

CAPITOLO TERZO

IL CANZONIERE AMOROSO DI ALFONSO DE' PAZZI.
Una proposta interpretativa tra poesia e lingua

Nell'impossibilità di delineare un percorso di lettura completo dell'opera di Alfonso de' Pazzi e nell'incapacità, attualmente, di offrire un resoconto esaustivo della sua poetica, quel che resta da fare è una riflessione, quanto più ragionata possibile, sulla raccolta in sé. L'insieme di liriche consegnate al ms. VC 183, prescindendo da ogni altra opera del Pazzi, viene così a rappresentare l'unico oggetto di analisi, il testimone esclusivo di una volontà autoriale da leggersi nel contesto di un più vasto panorama contemporaneo di raccolte poetiche. Il contesto storico-letterario entro cui si colloca la testimonianza del Pazzi poeta-serio è perciò di fondamentale importanza per la sua comprensione.

Il capitolo introduttivo del presente lavoro ha presentato Alfonso de' Pazzi come uomo e come letterato in una Firenze dominata dal regime di Cosimo I e, soprattutto, animata dalle tante iniziative promosse dall'Accademia Fiorentina e dagli stimoli culturali che la vivacizzarono, forse senza troppo considerare il mutamento allora in atto sull'intero territorio nazionale. Schematizzando potremmo dire che il Cinquecento, se da un lato ereditò e portò avanti gli intenti dell'Umanesimo quattrocentesco, dall'altro rappresentò una fase di trasformazione che abbracciò diversi ambiti del vivere. Lo spartiacque significativo fu sicuramente il Concilio di Trento e la fine dell'unità religiosa che coinvolsero e influenzarono quasi tutti gli aspetti sociali e politici: il controllo sempre più rigido del ceto ecclesiastico andò ad intaccare soprattutto la libertà di pensiero e molti letterati considerati eretici furono condannati insieme alle loro opere. La Controriforma, o meglio l'atmosfera che si respirava allora, incise notevolmente anche sulla componente morale del pensiero comune, causando un progressivo cambiamento nel modo di pensare la fede e la vita in generale; in questo scenario anche il ruolo del letterato cambiò sensibilmente.[88] Carlo Dionisotti, in un suo celeberrimo contributo,[89] fece luce proprio su questo aspetto, analizzando lo sfondo letterario entro il quale si svolse il concilio tridentino, suggerendoci un punto di vista insolito: non l'influsso che il Concilio ebbe sulla letteratura ma quello che

[88] CASADEI-SANTAGATA 2007: per un approfondimento sul periodo si leggano le pp. 147-216.
[89] DIONISOTTI 1967.

la letteratura ebbe su di esso, un'assemblea composta in primis da uomini di cultura come il Bembo. Da qualsiasi punto lo si guardi, il periodo che va dal 1545 al 1563, se non corrispose a un cambiamento letterario vero e proprio, gettò sicuramente le basi per una rivoluzione in seno alla storia della letteratura; rivoluzione forse già annunciata in precedenza con la *querelle* linguistica. I decenni a cavallo tra il primo e il secondo Cinquecento portarono con sé spie evidenti del cambiamento in atto, come ad esempio la nascita di una letteratura al femminile che, con le parole di Dionisotti, per la prima volta 'fa gruppo'[90] grazie proprio all'apertura al volgare; le raccolte antologiche degli autori contemporanei; il mondo dei poligrafi; la stampa e le antologie: l'apertura straordinaria di una società letteraria nuova.
Da un punto di vista filosofico assistiamo al ritorno al passato umanistico, ad un ritorno alla classicità:

> Così facendo, in esatta coincidenza con l'ultima fase del concilio di Trento, anche la letteratura italiana si avviava a quel decisivo punto d'incontro con la tradizione classica, cui al tempo stesso conveniva, dopo le avventure neoplatoniche dell'ultimo Quattrocento e primo Cinquecento, e nonostante l'insorgere di una nuova scienza antiaristotelica, la tradizione teologica e scolastica cristiana.[91]

Possiamo dire, forse schematicamente, che ci fu il passaggio dal platonismo ficiniano all'aristotelismo che coinvolse in primis la lirica amorosa: prima la poesia amorosa di ispirazione petarchesco-ficiniana di Pietro Bembo che raggiunse, in seno all'Accademia, quasi valenza scientifica sulla natura d'Amore, poi il realismo aristotelico, la *mimesis* della realtà che relegò al secondo posto la tematica amorosa. Le rime volgari di Petrarca, fino a quel momento specchio di vita, finirono per essere analizzate in una maniera del tutto nuova, più realistica e meno idealizzata, scorgendo nell'amante di Laura anche la figura di un uomo peccatore.[92]
In questo contesto mutevole Alfonso de' Pazzi, seppur vissuto principalmente nella prima metà del secolo, è un letterato mal collocabile, una figura ibrida in cui convergono istanze e pensieri contrapposti; ed è proprio in questa direzione che conduce la nostra riflessione. Collocare un autore o più autori all'interno di schemi cronologici rigidi potrà risultare forse sommario o riduttivo, ma in questo caso ci aiuta a capire e a riflettere sul rapporto che il Pazzi poeta ebbe con gli altri artisti e in particolare con le loro raccolte poetiche. Seguendo quindi la 'suddivisione' di Luigi Baldacci, consideriamo generalmente un Bembo e un

[90] DIONISOTTI 1967: p. 238.
[91] *Ibidem*, p. 249.
[92] Per un inquadramento generale sul petrarchismo cinquecentesco si veda BALDACCI 1974.

Varchi come esponenti di una lirica primo cinquecentesca, a differenza di un Della Casa, un Michelangelo e un Cellini che possiamo collocare, per comunione di intenti e di ispirazione, oltre che ovviamente per motivi di cronologia, nella seconda metà del secolo, quella che potremmo definire post-tridentina.

Il ms. VC 183 ci restituisce un insieme di componimenti anomali per un autore come Alfonso de' Pazzi, impegnato per tutta la sua vita in tutt'altri generi letterari. Aldo Castellani[93], occupandosi sommariamente di questo aspetto dell'opera del Pazzi, lo relega con troppa fretta all'interno di un ‹‹presunto 'petrarchismo'›› e come ‹‹necessaria concessione alle tendenze letterarie dell'epoca››.[94] Le virgolette poste dal Castellani però, come vedremo, sono funzionali proprio al ridimensionamento di quell'etichetta stilistica.

In questa sede, cercheremo di fare una riflessione, quanto più estesa possibile, sulla poetica adottata dal Pazzi nel comporre questo insieme di poesie che coinvolgerà molteplici aspetti: gli intenti, l'ispirazione, il dialogo intertestuale (dentro e fuori della raccolta), le tematiche e i motivi unificanti, il legame con la tradizione lirica e non solo. All'interno di queste considerazioni trova spazio, ovviamente, il tentativo di capire se l'autore avesse in mente la composizione di un vero e proprio canzoniere oppure se la raccolta rappresenti una semplice silloge slegata. Considerato poi come dogma il pensiero di Dionisotti per cui ‹‹non si fa storia della letteratura senza fare anzitutto storia della lingua››[95], la nostra considerazione non potrà prescindere da un'analisi stilistico-linguistica delle liriche, soprattutto sulla base delle considerazioni fatte nel capitolo introduttivo: se il Pazzi, in Accademia e nel caos della questione sulla lingua, difese il fiorentino vivo e parlato all'epoca, quanto questo si rifletté poi concretamente nella sua opera e quanto della sua stravaganza di poeta satirico diviene tratto peculiare anche del suo stile serio.

3.1 *Il messaggio al lettore: una considerazione sulla raccolta*

Anche se è l'opera tutta del Pazzi a subire questa sorte, il ms. VC 183 in particolare risulta conosciuto pochissimo o quasi per niente, tant'è che da un punto di vista critico viene citato solamente da Giorgio Masi.[96] Il manoscritto si compone di 56 sonetti, 67 madrigali, 3 epigrammi, 3 inni e 1 bozza di componimento incompleto disposti senza un ordine, ma con

[93] CASTELLANI 2006: pp. 101 e seguenti.
[94] *Ibidem*.
[95] DIONISOTTI 1967: p. 231.
[96] MASI 2007: p. 305.

un'alternanza tra sonetti e madrigali da scongiurare possibili raggruppamenti da un punto di vista metrico.

Il Pazzi, in apertura, offre al lettore del suo manoscritto un suggerimento di lettura, una sorta di introduzione alla raccolta: ‹‹Il Dalfino innamorato della diva virtù. El primo tratto sta a ddimostrare, che Dalfino ne cerchi un peso di questa sua diva, e nollo trovi e ppoi qualchuno qual muto pescie essi ghustare››. Il concetto, impossibile da afferrare nella sua completezza, ammesso che la trascrizione sia corretta, spiega in realtà all'ipotetico lettore quello che leggerà in seguito, e lo fa attraverso tre parole chiave: il *dalfino*, la *diva* e la *virtù* sono, in linea di massima, i capisaldi della raccolta. Il *delfino innamorato* altro non è che Alfonso stesso, chiamato in causa attraverso un simbolo araldico che si ispira allo stemma familiare dei Pazzi che reca proprio due delfini su un sfondo azzurro; questa nominazione in terza persona sembra suggerirci due opposti, ma anche complementari, spunti interpretativi: l'autobiografismo e l'anonimato. Da un lato l'autore si presenta al lettore come un esponente della nobile famiglia fiorentina, ma dall'altro chiamarsi *dalfino innamorato* suggerisce la volontà di distinguersi o comunque distinguere questa sua opera dalle altre scritte in precedenza: Alfonso de' Pazzi autore di canti satirico-burleschi e il Dalfino Innamorato poeta serio; due *io* distinti che però dialogano, come vedremo, all'interno della raccolta, senza mai separarsi o distinguersi davvero. Questa postilla inoltre sembra essere una sorta di *captatio benevolentiae*, un tentativo di giustificazione davanti ai propri lettori di quel *giovenile errore* che aveva caratterizzato anche l'esperienza petrarchesca, divenendo così il documento della confessione di un uomo.

La parola *diva* invece, e il concetto che vi è legato, percorre i componimenti come una sorta di filo rosso, alternandosi tra il riferimento alla donna amata o agognata e l'allusione alla scrittura poetica a cui sembra legarsi il sintagma *diva virtù*: una donna e una virtù inseguite con pari tenacia e sofferenza; probabilmente mai raggiunte appieno. Che il Pazzi abbia tentato per tutta la vita di distinguersi all'interno del panorama non solo politico ma anche letterario risulta chiaro dalla biografia che abbiamo tracciato, ma di fatto nessuna delle sue opere giunse alle stampe, volteggiando soltanto nell'eco, presto svanita, delle parole dei suoi contemporanei. Una possibilità gli fu concessa a posteriori con la raccolta messa insieme da Girolamo Amelonghi e poi circolata fino al Settecento, e con il tentativo maldestro del figlio Luigi, ma questo non è bastato a garantirgli la fama tanto sognata; per questo motivo, come vedremo, i temi della virtù e della fama occupano un posto di prim'ordine, non subordinabile spesso a quello amoroso.

3.2 *Il presunto proemio*

Come è stato definito in precedenza[97], abbiamo deciso di non forzare in nessun modo, a livello interpretativo, l'ordine posizionale di ciascun componimento, preferendo attenerci alla volontà dell'autore anche in quelle occasioni in cui un riordino strutturale sarebbe stato funzionale; detto ciò, il componimento che apre la raccolta è il sonetto *Concavo globo grave e centro fisso*. Per la posizione di prestigio, ossia quella proemiale, in cui è collocato il sonetto ci aspetteremmo forse una forma simile a quella presente in altri canzonieri contemporanei: se pensiamo ad esempio all'esordio delle rime del Bembo, del Della Casa o di quasi tutte le poetesse di questo periodo, ci accorgiamo subito di molte anomalie. Pur differenziandosi, spesso sensibilmente, dall'archetipo petrarchesco *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, tutti i sonetti proemiali presentano almeno questi aspetti: l'apostrofe ai destinatari ideali, la definizione della condizione (perlopiù dolorosa) in cui si trova il poeta e l'appello al perdono con la relativa necessità di elevare il proprio stile. Nel nostro proemio notiamo invece, oltre a un abbassamento del tono tragico-elegiaco presente negli altri esempi, la disposizione confusionaria dei tratti peculiari dei sonetti proemiali: in perfetto stile pazziano, i vari momenti sono presentati al lettore senza una logica ragionata. Se teniamo conto di questo aspetto, unito alle tante correzioni e riscritture di alcune poesie, non possiamo che avanzare l'ipotesi che il sonetto di apertura sia stato scritto di getto e come primo in ordine cronologico, invertendo le naturali fasi di scrittura di un canzoniere: il proemio, avendo il compito di presentare l'intera opera, è sempre l'ultimo testo ad essere scritto e dovrebbe rappresentare quindi una fase posteriore rispetto all'inizio. In ogni caso, possiamo rintracciare nel sonetto le caratteristiche proemiali sopraenunciate come ad esempio l'apostrofe di apertura, rivolta non ai semplici lettori, a quel *voi* comunitario di sapore petrarchesco, ma bensì al mondo intero (*Concavo globo e centro fisso / della superna machina mundiale*). La seconda quartina, completamento sintattico della prima, contiene il riferimento, seppur nebuloso, al proprio stile, attraverso il verbo 'dire' e la doppia ripetizione del soggetto che dice 'io': il poeta sembra definire l'obiettivo del suo scrivere, ossia il parlare di tutte le creature presenti sul globo. Le terzine sanciscono invece una brusca accelerazione del ritmo della poesia dando come l'impressione dello scorrere veloce del tempo: il sole della vita sta tramontando, la luna (ossia la morte) sta per spuntare e al poeta altro non resta che affrettarsi; il sonetto si conclude con la prospettiva di continuare a cogliere i fiori della

[97] Si vedano a tal proposito le norme editoriali fornite all'inizio.

poesia prima che sopraggiunga la fine. La chiusa sembra ricalcare, meno tragicamente, gli ultimi versi del proemio varchiano con il riferimento al sopraggiungere della morte (*Che non del tutto mi disfaccia morte:*) e alla scrittura poetica come fioritura (*Fioriscan sempre in rozzo e secco stile*). Se però il Varchi (ma ad esempio anche il Bembo), in linea coi *Fragmenta* di Petrarca, era tutto proiettato al passato, ad una fase di vita ormai trascorsa con l'uso insistito del passato remoto, il Pazzi predilige sicuramente il presente indicativo con una proiezione verso il futuro; confermando così la nostra tesi sul momento di composizione del sonetto proemiale. Altro elemento caratteristico che ritroviamo in entrambi gli autori e nel loro archetipo è la definizione del proprio stile in negativo attraverso un *topos modestiae* ricorrente, che in Varchi si nutre di una similitudine floreale riferita al lauro poetico (*fioriscan sempre in rozzo e secco stile*) e in Alfonso si abbassa sensibilmente di tono (*i' dire forse troppo o troppo male*).

3.3 *L'‹‹immortal diva››: Beatrice, Laura e Camilla*

Attraverso il secondo componimento il poeta presenta ai lettori il soggetto della raccolta poetica, il motivo conduttore del proprio scrivere in versi: una donna con qualità straordinarie, una creatura quasi divina, celeste e terrena allo stesso tempo. L'accento viene subito posto sulle virtù incarnate dalla donna, tali da far 'traboccare' le carte del cantore: la natura e l'arte le hanno donato la Bellezza, non solo fisica ma soprattutto morale. In linea col petrarchismo imperante del primo Cinquecento, il richiamo immediato è ovviamente alla Laura petrarchesca, del resto non esiste componimento in cui il soggetto poetico del Pazzi non si nutra della linfa del *Canzoniere*: la donna amata è allo stesso tempo gioia e dolore per il poeta, emblema di salvezza ma anche causa di perdizione e smarrimento. Attraverso una fitta rete di legami intertestuali ci accorgiamo che la musa del Pazzi possiede tutte le caratteristiche appartenute un tempo a Laura (le trecce bionde sparse al vento, la voce soave, i modi gentili), ma non solo: la poetica amorosa del Nostro sembra inserirsi perfettamente nel solco di una tradizione lirica ormai consolidata che include non solo l'autorevole Petrarca, ma anche la poesia amorosa fiorentina del Due e del Trecento. Rimanendo ad esempio nella parte iniziale della raccolta, il terzo sonetto *Quando a mia donna veggio palidire* ripropone il tema stilnovista dello sguardo come centro propulsore di sentimenti nobili e ci restituisce l'immagine di una donna tanto umile da impallidire di fronte all'amante; insomma una delle tante *madonne* della tradizione, semplici ma irraggiungibili da parte di un uomo modesto capace di offrigli, unicamente, i suoi versi. Da un lato quindi

l'archetipo petrarchesco che àncora madonna Laura al *qui ed ora,* all'itinerario di vita di un uomo peccatore, rendendola anche per la prima volta finalmente definibile da parole terrene; dall'altro l'impalpabilità, la figura eterea e forse non reale delle dame della tradizione precedente. Anche per questo motivo la donna virtuosa del Pazzi sembra molte volte avvicinarsi di più alla Beatrice dantesca, incorniciata da quella dimensione onirica e 'moralizzante' tipica della *Vita Nova* (e in parte della *Commedia*): nel sonetto *L'alto valor di quella stella altera*, il Pazzi, nel bel mezzo di un incubo, scorge la luce provvidenziale della donna-stella intenta a suggerirgli la *strada santa e vera*. Di ispirazione più dantesca che petrarchesca è anche la rappresentazione della presenza di Amore personificato (che partecipa alle vicende amorose) e il paragone istituito tra l'amata e le altre donne: la donna del poeta è sempre superiore alle fanciulle che la circondano e anzi le illumina con la sua bellezza (si veda ad esempio il sonetto *Ornata donna che per ogni lido / il mio bel sol sovente avete vosco*). Laura, essendo prima di tutto donna terrena e figura concreta del viaggio di vita del poeta, viene citata attraverso un sistema di nominazione che, anche se ricorre alla tecnica provenzale del *senhal*, non lascia spazio a dubbi: *Laura*, *l'aura*, *l'auro* o *lauro* sono sicuramente spie della presenza della donna, presenza che può anche manifestarsi sotto forma di alone sacro, di ispirazione poetica e di fama letteraria. Destino simile è quello dell'amata di Alfonso, anche se il nome reale della donna non compare mai nella raccolta: attraverso un'inversione di significato già presente nel modello *l'immortal diva*, la *diva donna*, la *donna altera* e il *Sole* possono essere considerati parimenti *senhal* della fama agognata e della fanciulla amata.

Il problema della reale esistenza di Laura fu anche, come abbiamo visto, al centro di un dibattito all'interno dell'Accademia Fiorentina e fu proprio Alfonso a domandare e ricevere risposta: la donna di Petrarca non fu un'invenzione poetica ma creatura in carne e ossa. Il caso del Pazzi è però piuttosto complicato perché disponiamo di davvero poche informazioni sulla sua figura storica e in generale sulle sue opere: riguardo la vita amorosa siamo a conoscenza soltanto del matrimonio con Camilla di Piero del Giocondo, della quale non abbiamo nessuna notizia; molto probabilmente ci troviamo in un vicolo cieco impossibile da aggirare. Il Pedrotti, nella sua monografia,[98] trascrive un sonetto dal ms. *Magl. VII 534* in cui il Pazzi si rivolge direttamente alla moglie apostrofandola col nome di battesimo e attraverso un gioco di parole che potrebbe alludere alla sua parentela con la Monna Lisa (il corsivo è mio)[99]:

[98] PEDROTTI 1902.
[99] PEDROTTI 1902: p. 11, sonetto riportato anche da Giorgio Masi in MASI 2007: p. 308.

Antica graziosa alma *Camilla*,
Non pensi tu che io per ogni etate
T'abbi a far viver lieta, alma e *gioconda*?

Nelle rime del ms. VC 183 il nome Camilla non compare mai ed è presente una sola occorrenza del termine *gioconda*, senza posizione di rilievo particolare all'interno del verso o della stanza: davvero troppo poco per una possibile allusione alla figura della moglie. Del resto, dobbiamo considerare l'eccezionalità che avrebbe rappresentato una raccolta dedicata alla moglie: a parte il caso di Vittoria Colonna, che dedica tutti i sonetti amorosi al compianto del marito morto, solitamente le figure amorose sono personaggi ideali, a metà tra il sogno e la veglia, allegorie finissime oppure protagoniste di amori non corrisposti o illeciti; è il caso di Laura, di Beatrice e di molte altre donne e uomini.

3.4 *Amore e poesia sulla barca della vita*

Se tentare di svelare l'identità della donna protagonista del canzoniere, ammesso che essa sia esistita, è ad oggi impossibile, si può invece sicuramente fare una riflessione sul concetto di amore al quale Alfonso fa riferimento e sulle tematiche che vi ruotano attorno. In questo senso, la lirica amorosa del Pazzi si alimenta di una doppia linfa vitale: il dialogo intertestuale, fitto e puntuale, con le rime di Petrarca e l'interpretazione umanistico-rinascimentale che era stata fornita della sua opera. Per questo motivo la raccolta si inserisce perfettamente nel solco di una tradizione petrarchista ben consolidata (e potremmo dire abusata) che vede Firenze e in particolare l'Accademia Fiorentina quali centri importanti di sperimentazione. Saturi dell'esperienza umanistica, nella prima metà del Cinquecento il romanzo d'amore di Petrarca diviene modello di vita, rappresentazione perfetta di un'esperienza terrena nutrita dalla fede. Il peccato e la redenzione dell'uomo-poeta appagavano il bisogno di spiritualità del nuovo secolo e la storia del poeta con Laura fu elevata a documento d'amore autorevole, sorta di decalogo da imitare in tutte le sue parti. Nell'Accademia Fiorentina, le lezioni sul *Canzoniere* diedero vita a una vera e propria 'scienza amorosa' nutrita del platonismo ficiniano, tendente alla definizione della vera natura d'Amore: gli amanti, accumunati dalla medesima esperienza dolorosa, possiedono gli stessi sintomi della 'malattia'.[100]

[100] BALDACCI 1974: pp. 49 e seguenti (*Il Petrarca specchio di vita*) e pp. 75 e seguenti (*Metafisica del linguaggio e accademia d'amore*).

L'amante Alfonso è così, come tutti gli altri amanti, in balia di quel sentimento che allo stesso tempo lo tiene in vita: morte e vita, fuoco e ghiaccio, giorno e notte sono segni simultanei nel corpo e nell'anima del poeta-amante. Colui che ama si trova sempre in una condizione di semi-morte, *Hond' ei vicino alle penultim' ore* (vd. 9), *però ciascun che vien in tua presenza / semi vivo divien' tropp' ivi stando* (vd. 10), *i' per ciò veder renasch' e mmoro / qual picciol fiamma suol tra vari venti* (vd. 104); amare è l'unica vita possibile, ma se amare equivale a morire allora la vita diviene esperienza di morte. Il legame amoroso da liberazione dei sensi diviene, talvolta, schiavitù insopportabile, *nodo* avvolgente: *così nudo mi tiene in nodo avolto,* (la donna amata) */ oh nodo quando fia ch'io ti discioglia?* L'uomo è servo della donna e del dio Amore che, nella sua raffigurazione classica, lancia dardi infiammati: *m'ha il cor trafitto con acute frecce* (vd. 14); *Perché sì feri dardi / inusitati e nnuovi / per voi convien' ch'io provi?* (vd. 44). La donna-diva, in opposizione alle sue virtù angeliche, è spesso crudele e spietata, indifferente al dolore dell'amante:

Lacrime ognior sospir dagli occhi al core,
non reportando i bei desir celati
di quella che gli puote far beati
e aita non porge all'uom che more.
[…]

L'amata quanto più è desiderata tanto più diviene irraggiungibile, in un saliscendi emotivo continuo e doloroso:

e lla crudel Regina delle belle
quella ch'io bramo ogni ora e ch'io vorrei
alli infiniti ardenti preghi miei
suo luce asconde e più la fa ribelle,

Nonostante questo, il poeta innamorato non può fare a meno di tendere verso questa donna divina fonte di luce salvifica e garante di un'esperienza che eleva e separa dal resto degli uomini incapaci di un sentimento tanto nobile. Allora, come in Petrarca, la distinzione dal *volgo rozzo* in virtù dell'eccezionalità di quel sentire diviene caratteristica imprescindibile dell'esperienza d'amore:

allor ho pace quand' ei tutt' addorno
volta ver me quel chiaro e dolce riso

che dall'errante vulgo m'ha diviso
al cui non credo mai più far ritorno;

Attorno alla definizione e alla descrizione dell'esperienza amorosa si sviluppa una tematica ricorrente all'interno della raccolta del Pazzi: la scrittura poetica e la relativa fama. Quella vana ricerca dell'alloro poetico (e non solo) che tanto lo ossessionò in vita sembra riproporsi, spesso adombrata da figure retoriche, nella vicenda amorosa e di vita che Alfonso cerca di raccontare: è un'ispirazione poetica che nasce dalla donna amata e nella donna amata trova il massimo punto di estensione. La vista della diva fa sì che il poeta concepisca ed esprima concetti nobili che una volta giunti sulla carta divengono inadeguati al soggetto cantato: il Pazzi definisce sempre il suo stile come *umile*, *rozzo* e *basso* non solo riutilizzando il classico *topos modestiae* ma soprattutto in virtù di un giudizio lucido sulla propria abilità poetica che attinge dalla propria biografia. La penna diviene allora il mezzo per espiare il proprio dolore ma anche per elevare il proprio status:

e poscia ch'io pensai ricco tornarme
in ver lo borgo mio povero e basso
subito ch'io pensai in piuma alzarme,

Il sentiero che conduce alla fama (che spesso si confonde con quello verso la salvezza) è però irto e difficile, e questo Alfonso ha potuto tristemente constatarlo nella sua vita paragonata come Petrarca (e tanti altri) a una barca in balia delle onde:

honde sospesa ssta la barca mia,
qual pres' ardir per farli largh'onore
di solcar lito qual mai vist'avea
e ddispersa si trova in alto mare;

Il rifugio, il porto della vita è di nuovo però proprio la donna amata.
Dal punto di vista dell'intertestualità la presenza innegabile dell'archetipo petrarchesco si arricchisce ovviamente delle esperienze poetiche contemporanee (Bembo, Varchi, Della Casa, Stampa, Poliziano etc.) che si rifanno anch'esse al modello, adattandolo alla nuova sensibilità e agli stimoli del nuovo tempo.

3.5 *Echi danteschi tra passato e presente*

Il Cinquecento, sulla scia della precedente spinta umanistica, vede il recupero filologico-filosofico di Dante e di Petrarca: i due massimi autori del Trecento e le loro opere tornano a vivere fungendo da chiave di lettura del presente. Se l'influenza di Petrarca trova terreno fertile quasi esclusivamente nella lirica amorosa, l'universo creato da Dante nella *Commedia* diviene modello di ispirazione soprattutto in ambito artistico, fondendo l'aristotelismo alla filosofia neoplatonica. Il petrarchismo cristiano imperante, assioma della lirica amorosa per tutta la prima metà del secolo, dovette però adattarsi ai nuovi tempi e alle nuove esigenze spirituali (sancite dal Concilio di Trento) che resero necessaria, in campo letterario, una rivalutazione dell'amore carnale vissuto da Petrarca.
Le caratteristiche della poesia amorosa del Pazzi di cui abbiamo parlato in precedenza, se da un lato rientrano perfettamente nella 'monotonia petrarchesca', dall'altro respirano quell'aria di cambiamento avviatasi negli anni tridentini: il secondo intertesto prediletto da Alfonso nella raccolta è infatti il poema dantesco. L'urgenza di *mimesis* si rivolge proprio alla *Commedia* e grazie ad essa riesce a descrivere con più profondità non solo la nuova dimensione penitenziale ma anche l'esperienza d'amore vissuta. Dante rivive nella raccolta del Pazzi e lo fa attraverso la ripresa di sintagmi propri soprattutto dell'universo infernale: *concavo globo, machina mundiale, profondo abisso, mondo tetro*. L'inferno personale di Alfonso prende avvio proprio a partire da quello smarrimento interiore che causò all'uomo Dante la perdita della *retta via*, quel turbamento dell'anima che genera la spinta verso l'alto:

L'infiamato sentier nel cui mi trovo
mi sforz'ognior' al ciel gridar ‹‹omei››
sperando nel posser degli alti iddei
che m'abbin' a gustar far gioco nuovo,

In assenza di un Virgilio però, il poeta può contare soltanto sulla propria donna, eletta a guida nel mare tempestoso della vita:

L'alto valor di quella stella altera
la cui in questo mare è fida scorta,
ora tien viva mia speranza or morta
e aita non dà né vol ch'io pèra.

Hond'io che llei, qual lei suol nella spera,
miro lasso la via periglia e torta
parendomi vedere al ciel la porta
insieme colla strada santa e vera;

La donna straordinaria descritta da Alfonso è infatti molto vicina alla figura santa ed eletta di Beatrice, scorta nell'ultimo mondo ultraterreno, approssimandosi quasi alla perfezione della Vergine: nel sonetto dodicesimo l'apostrofe rivolta all'amata, per l'elevazione del tono, ha delle somiglianze con la preghiera che San Bernardo rivolge alla Madonna:

Alta mia donna, colma di prudenza,
accesa d'ogni vivo e vero ardore,
vostro mostrat' a nnoi alto valore
demostr' in voi il fonte di clemenza,
[…]

Anche il tema della poesia si alimenta talvolta di allusioni dantesche e la scrittura del poeta necessita, come il Dante imbrattato dalla fuliggine infernale, di purificarsi:

[…]
allor la mente mia volendo dire
la loda sua divien pront' e ssottile
e scacciando da sé ogni atto vile
move l'orghan che fa il tuo sentire;

ma il corpo che già quasi semi morto
si trova nelli raggi onde la voce
non vien tal che la piuma si paventa,
[…]

La difettosa *navicella dell'ingegno* del Pazzi insieme a quella barca-vita in alto mare tenta continuamente di elevarsi e di redimersi: la ricerca della via maestra infatti, iniziata come per Dante nel tetro fondo, prosegue in direzione ascensionale in un movimento che tende sempre verso il paradiso. Alfonso riesce ad assorbire tutto quel timor di Dio che tanto agitava il Dante peccatore e questo è ampiamente visibile attraverso il recupero di espressioni che alludono soprattutto al concetto di Dio nella *Commedia*: *quel ch'el tutto regge*; il *sommo ben*; *sacro monte*; *fattura.* La poesia e la donna amata partecipano del desiderio del poeta di

elevarsi fino al Paradiso in una geografia cosmologica assolutamente dantesca: *ond'io ne fui rapit' al terzo cielo*; *che mi ghuida poggiand' in ll'alto seggio*; *a chi desia poggiar' nell'alta chiostra*; *empiro ciel*.

Quell'ansia di spiritualità inaugurata negli anni del Concilio sembra spiegare in parte quel percorso di espiazione che abbiamo appena tracciato e riassumersi nel sonetto *Chiaro splendor e 'l mio unico al mondo*: la luce di Dio illumina ogni cosa ma il suo amore è destinato solo a coloro che desiderano *fuggir le pene*, ossia coloro che rifiutano il peccato, gettando *al tetro fondo* l'altra *greggia*. Alfonso sembra quasi riflettere sulla questione della giustificazione per fede, diffusa da Lutero e dibattuta all'interno dell'assemblea tridentina: l'uomo cristiano non può salvarsi solo in virtù della sua fede ma deve per tutta la sua vita impegnarsi per ottenere la salvezza.

3.6 *Alfonso allo specchio: l'autobiografismo*

Come abbiamo già detto, il ms. VC 183 è privo di datazione e, escludendo gli avvenimenti di natura pubblica, non possediamo riferimenti che ci possano aiutare a conoscere e collocare cronologicamente le vicende intime e personali della vita del Pazzi. Nonostante questo, tra le righe dei versi, è possibile rintracciare alcuni sottili riferimenti a esperienze vissute.

Abbiamo già avuto modo di notare come Alfonso dissemini nel corso della raccolta la propria 'firma' mediante l'allusione allo stemma familiare (i delfini) e all'universo marino in genere: il *dalfino innamorato* in apertura, il *dalfin re del mar* e *lì nell'onde volteggiando siede.*

Per quanto riguarda la storia d'amore con la donna, alcuni riferimenti ci spingono a pensare che sia esistita davvero e che non viva soltanto come soggetto poetico: nel madrigale *Sorridendo ver me la donna mia*, ad esempio, il Pazzi sembra alludere al loro primo incontro sul percorso di un piccolo sentiero e a un biglietto donatole proprio da lei. Nel madrigale *Già sette volte revoltando il sole* è invece presente un riferimento astronomico che colloca l'abbandono della donna distante sette giorni dal momento in cui il poeta scrive: un riferimento che all'interno della costruzione della raccolta àncora la donna al *qui ed ora,* alla penna scrivente del poeta.

Un avvenimento che sembra davvero colpire in prima persona il poeta è la morte della donna amata, che nell'economia generale della raccolta ha sicuramente un ruolo fondamentale: il riferimento a questo evento doloroso sembra infatti andare al di là della semplice funzione poetica ed essere invece un'esperienza realmente vissuta dall'autore. Nel componimento

ventiduesimo il poeta si appella alla Morte che ha ormai svolto la sua tetra missione: *Morte come potesti /menar tua falce amara /ver lei, dal mondo via più cosa cara?*). Altrove il Pazzi utilizza termini che alludono alla sfera tematica della morte come *urne gelate* e *tomba oscura* oppure utilizza un intertesto che non lascia spazio a dubbi: il sonetto *Il bel viso oimè oimè ch'io ardo* ricalca due sonetti (uno di Petrarca, l'altro di Cino da Pistoia) entrambi dedicati alla dipartita dell'amata.

Il sonetto *Quanti son già, ciercando in stran paesi* sembra davvero rievocare un'esperienza passata in cui Alfonso, partito per un lungo viaggio in oriente, fa ritorno nella città natale descritta come *lo borgo mio povero e basso*: tornato a casa ha cercato di elevarsi moralmente e spiritualmente attraverso la poesia (*subito ch'io pensai in piuma alzarme*) ma un evento esterno glielo ha impedito. Se consideriamo l'attività poetica del Pazzi iniziata intorno agli anni ´40 del Cinquecento, in concomitanza con l'ingresso nell'Accademia Fiorentina, possiamo ipotizzare che in questo componimento si alluda a un periodo precedente, magari prima della morte del padre; quell'arco temporale di cui purtroppo non abbiamo notizie.

Infine il madrigale *I' temo non cangiar volt' e capegli,* che attingendo direttamente dal repertorio tematico del Canzoniere petrarchesco ci restituisce l'immagine di un Alfonso invecchiato e tristemente preoccupato per il tempo che passa o che non riesce a far passare: *I' temo non cangiar volt' e capegli*; / *e veggio ch' i' son vechio*. Inconsolabile per la morte dell'amata, il poeta si guarda allo specchio e non riesce più a riconoscere la propria figura.

Queste considerazioni non consentono di formulare una tesi certa, e quindi possiamo ipoteticamente collocare la raccolta del Pazzi solo entro due termini molto distanti fra loro: il 1543, anno del suo ingresso nell'Accademia, e il 1555, data della sua morte. Con una maggiore probabilità di vicinanza al primo piuttosto che al secondo termine, considerata anche la necessità di farsi strada nel consesso accademico.

3.7 *La presenza di Luigi Alamanni*

I riferimenti intertestuali, rintracciati e analizzati nella raccolta, si spiegano perfettamente tenendo conto della formazione culturale dell'autore e delle influenze artistiche e letterarie che agirono sulla lirica cinquecentesca. Le rime del Pazzi però, quantitativamente e qualitativamente, instaurano un legame particolare con un autore ben preciso, ossia Luigi Alamanni, i cui riferimenti sono così precisi e puntuali che è impossibile ignorarli.

L'Alamanni, esiliato da Firenze a causa dei Medici, trascorse buona parte della sua vita in Francia, presso Francesco I, condizione che gli permise di dedicarsi anche all'attività

letteraria: l'edizione delle *Opere Toscane* fu pubblicata proprio a Lione nel 1532-1533 e dedicata al sovrano francese. Nel 1539 ebbe l'occasione di tornare in Italia e incontrò alcuni letterati come il Varchi, il Bembo e Vittoria Colonna.[101] Nella sua opera è presente una sezione di liriche amorose di ispirazione petrarchista dedicata all'amore per una donna genovese, la *Ligura Pianta* dei suoi versi: è proprio a partire da questa sezione che sembra prendere avvio la relazione intertestuale creata dal Pazzi. Dalle fonti in nostro possesso è impossibile scorgere punti di congiunzione tra le due esistenze anche tenendo in considerazione la prolungata lontananza dell'Alamanni da Firenze, dove invece il Pazzi restò per quasi tutta la sua vita. Non è però improbabile la conoscenza da parte di Alfonso delle sue poesie anche da un punto di vista cronologico: quando le *Opere Toscane* furono pubblicate il Pazzi aveva ventitré anni e poteva ben conoscere, per formazione letteraria, la fama dell'autore.

In molteplici occasioni i riferimenti all'opera dell'Alamanni sono poco più che allusioni: *mi sforz'ognior' al ciel gridar ‹‹omei›› - andar gridando omei; non sol l'ispano seno o quel de i franchi o delli mori il sito, neri e bianchi - non l'arabico sen, non l'Indo e ´Tago / Videro, né mai vedranno uguale; l'enculta mia e più che rrozza tempre - l'inculto e strano / Abito lor; consacro di mie forz' il piciol dono, queste rime vi dono - a voi consacro e dono;* richiami forse non troppo casuali a una terminologia comune. Altre volte il legame si fa più puntuale:

Morte come potesti
menar tua falce amara
ver lei, dal mondo via più cosa cara?
Aimè, lasso, in quella
che nn'ha portat ogni mio dolce seco,
rigida fosti e fera,
e pperò più non spera
mia vita in questa, con quella
cosa ch'al mondo *cieco*
amai, or dunche fa' girmi insieme seco.

Come potesti, o Morte,
Aver così l'altr'ier di sasso il core,
Che guastasti all'April sì vago fiore?
Credo, benché piangendo, il colpo fèro
Menasti (ahi lasso) in quella
Che n'ha portato ogni mio dolce seco.
Oh doppia crudeltà, ché la mia bella
Donna, il mio lume intero
M'hai tolto e spento, ond'io son nudo e *cieco*!
Or vuoi che resti meco
Questa mia vita per più mio dolore,
Cruda a chi vive (ohimè), cruda a chi muore.

[101] WEISS1960.

Ciò che salta subito agli occhi è l'*incipit* comune contenente l'apostrofe addolorata alla Morte che ha falciato le vite delle donne amate: la donna misteriosa di Alfonso e la *Ligura Pianta* dell'Alamanni.

La sezione incipitaria sembra essere molto fertile per il confronto:

Ecco ch'io torn'alla mia fissa stella,
ma per tosto partir, ch'el ciel non vole
che lla Luna preceda al chiaro Sole,
sempre quel ch'io vorrei,
madonna, tu dovresti voler,
poiché volesti quel che negar si suole
a quel che l'uo' non vole
aver a ddar' quel ch'io sempre vorrei
dalla mia diva, donna, stella e ssole.

Ecco ch'io torno a voi, Durenza e Sorga,
Ma per tosto partir; ché 'l ciel non vuole
Che la Luna gentil ch'avanza il Sole
Sempre (com'io vorrei) da presso scorga.

Né diletto sovente agli occhi porga
La vista sua che tutto il mondo cole,
Né dalle oneste angeliche parole
Spene e dolcezza nella mente sorga.

Ma rimaner con voi due giorni almeno
Non mi sia tolto, né si doglia sempre
Chi l'amoroso ben gusta talora.

E 'l mondo d'ira pien, d'odio e veneno,
Tal forse un giorno cangerà sue tempre,
Ché bella e vaga vedrò Cynthia ogni ora.

Chi desia di veder più bello il sole
che mmai voltassi in cielo,
veng' a veder mia donna suo bel velo;
la notte sempre luce
quando madonna vole
e ´l giorno erb' e viole
surghon, e lli vapori
delli terrestri umori
spariscon quand' appar suo chiara luce.

Chi desia di veder più bella Luna,
Che mai dentro al suo sen volgesse il cielo,
Venga questa a mirar, che 'l volto e 'l pelo
Cangiar mi face, e più che ria fortuna.
Non può questa mostrar più chiara o bruna,
Da lunge o presso il bel signior di Delo,
Né di terra o di nube oscuro velo
Puote il lume offuscar che 'n lei s'aduna.
Né pur la notte per sé stessa luce,
Ma 'l giorno sempre, e pioggia e nebbia suole
Fuggir la bella sua vermiglia luce.
Nella fredda stagion (quando ella vuole)
Fra venti e ghiacci primavera adduce,
E ben vero è di lei fratello il Sole.

Medesimo incipit permette di confrontare anche i componimenti: *Più veloc' animal non pasce l'erba / di quel che dai primi anni / tolsi a sseghuir per questa selva acierba* **-** *Più veloce animal non pasce l'erba / Di quell'onde seguir la traccia intendo* e *Quanta dolcieza mai unqua repose* **-** *Quanta dolcezza il mondo unque ne diede*; *Già sette volte revoltando il sole* **-** *Già nove volte rivolgendo il sole*.

Sembrano avere un legame molto stretto anche due componimenti, l'uno successivo

all'altro, *Hochi pianget' omai* e *Né per caldo o per giel non trova pace* con il sonetto dell'Alamanni *Occhi, piangete, ché languendo giace*: la ripresa, sia in posizione iniziale che interna, si attua anche a livello contenutistico con la riproposizione del tema della lontananza / abbandono della donna amata e alla relativa sofferenza del poeta. Riferimenti puntuali sono anche quelli che legano il madrigale *Oh se pur una volta* con il sonetto alamanniano *Lygura Pianta mia, s'alcuna volta,* in cui entrambi i poeti descrivono la condizione di amanti causata da Amore nei panni di arciere: *a quell'arcier ch'è picciol nudo e llosco / potessi l'ali torre, / madonna i' verrei vosco* **-** *A quel crudele arcier ch'è nudo e losco / Potessi l'ali tôr, men' verrei vosco* e *avinta rest' ond'io amaro tosco / pasco sovent' e mi rinselvo e imbosco / si qual cervietto suole* **-** *Vinta soggiace, ond'io d'amaro tòsco / Pasco i pensieri e mi rinselvo e imbosco, / Qual cervetta gentil da cani avolta.* Un'ulteriore relazione, che lega ancora una volta il Pazzi e l'Alamanni tra loro e con lo stesso Petrarca collocandoli inoltre anche all'interno del filone del petrarchismo è quella tra il madrigale *Valle chiuss', alti colli* e il sonetto *Valle chiusa, alti colli e piagge apriche*. In entrambi i casi viene rievocata la vicenda del Canzoniere con toponimi propri della geografia petrarchesca: la valle citata è ovviamente quella di Valchiusa nei pressi di Avignone, teatro dell'amore tra Petrarca e Laura che ha ispirato il celebre *Chiare, fresche et dolci acque*. L'Alamanni decide di rievocare quella vicenda amorosa inserendo nel suo sonetto il riferimento esplicito a entrambi gli amanti e al luogo: *Che del* ***Tosco maggior*** *fido ricetto / Fuste gran tempo, quando viva il petto / Gli scaldò* ***Laura*** *in queste rive amiche;* lo stesso fa il Pazzi, anche se in maniera molto più soggettiva: *Valle chiuss', alti colli / che siet' al mio bel sol fido ricietto, / or dit'a llui ch'a sé rescald' il petto.*

L*'Opere Toscane* hanno agito sul canzoniere del Pazzi anche a livello metrico ed è interessante notare che questo è avvenuto nei riguardi di uno schema metrico assolutamente innovativo: l'*hymno*. Luigi Alamanni si dimostra in questo senso molto incline alla sperimentazione recuperando la struttura delle odi o canzoni pindariche suddivise in tre sezioni (chiamate da lui *ballata* / *contraballata*/ *stanza*) e costruendo una forma molto originale di inno composta da una monoversificazione di settenari con verso conclusivo in endecasillabi.[102] I componimenti *Unica diva e ssole*; *Dolze mia fiamma e foco; Stella più ch'el sol bella* presenti nella raccolta del Pazzi possono essere considerati degli inni proprio alla maniera di Luigi Alamanni; si veda a titolo di esempio:

[102] DE ANGELIS 2011-2012: pp. 37 e seguenti.

Unica diva e ssole
d'ogni alta e chiara vista, oggietto degnio e ssaldo
d'ogni ellevato ingegnio,
a tte mi spinge amore
e io con lieta fronte,
disciolto d'ogni peso
lieve ne vengo lieto;
ma com, oimè, lasso
che già da lungi il scorgo
e la vita e lla morte:
piettà, pietate, aita,
unica diva e ssole
dona chi t'ha offers' etterna vita.

La scarsità di fonti e studi su Alfonso de' Pazzi ci impedisce di stabilire, in questa sede, l'entità e il motivo dei legami evidenti tra le rime amorose del Pazzi e le *Opere Toscane* dell'Alamanni, dei quali l'unica certezza è solo a livello cronologico. L'opera dell'Alamanni, di quasi venti anni più anziano del Pazzi, fu pubblicata e circolò quando Alfonso era molto giovane, e la fama dell'Alamanni era già diffusa: è quindi assolutamente improbabile ipotizzare un'influenza invertita o addirittura reciproca. Un elemento ricorrente e di straordinario interesse ai fini del nostro studio è di nuovo il legame strettissimo di Alfonso con la tradizione autoctona fiorentina: l'Alamanni visse per molti anni lontano dalla patria proprio a causa delle sue opinioni politiche fortemente antimedicee, in virtù quindi di un attaccamento fortissimo con la tradizione repubblicana fiorentina. Questo potrebbe aiutare a chiarire, in futuro, la posizione politica del Pazzi sempre rimasta ambigua o nascosta, forse per semplice opportunismo politico. Alfonso si dimostra ancora una volta fortemente municipale, legato a una visione del mondo limitata alla sola Firenze, soprattutto in campo letterario: così come per il filone burlesco si rifà a un Burchiello, nella lirica è influenzato da un 'fiorentinissimo' Alamanni.

3.8 *La struttura della raccolta: canzoniere o silloge?*

‹‹Ogni volta che il lettore di poesia prende in mano una silloge di rime, la domanda più generale che può porsi sulla natura dell'opera è se si tratti, oppure no, di un "canzoniere"››.[103] Lo studio di Albonico sul 'libro di poesia' nel Cinquecento mette in evidenza alcuni elementi

[103] DE ANGELIS 2011-2012: p. 404, a proposito dell'*Opere Toscane* di Luigi Alamanni, citando il saggio di Silvia Longhi (LONGHI 1979).

da tenere in considerazione quando si conduce questo tipo di indagine, tra cui: il numero totale dei testi in rapporto ai modelli; la coerenza nel tono e la continuità lessicale e stilistico-retorica; la componente metrica; la relazione tra testi anche distanti nella raccolta ed eventuali parallelismi; la posizione di singoli testi ed eventuali raggruppamenti; il delinearsi di una vicenda personale con eventuali coordinate spazio-temporali; l'occasionalità dei testi.[104] In linea generale dobbiamo quindi cercare di definire alcuni di questi aspetti in relazione al ms. VC 183 per cercare di capire se il Pazzi avesse intenzione di dar vita ad un vero e proprio canzoniere oppure se si tratta semplicemente di una silloge slegata.

Abbiamo già avuto modo di occuparci del sonetto di apertura che, in questo tipo di riflessione, ha sicuramente un ruolo molto importante: *Concavo globo e centro fisso*, almeno a livello contenutistico, possiede un seppur zoppicante intento programmatico, mancando però di un dedicatario illustre per l'intera raccolta e di un'invocazione alle Muse spesso presente. Anche se abbiamo elementi per ipotizzare che il Pazzi lo abbia scritto per primo in ordine cronologico, non possiamo escludere che volesse mantenerlo nella posizione proemiale anche dopo la revisione dell'intera raccolta.

Dal punto di vista quantitativo la raccolta del Pazzi (129 componimenti in totale) non sembra deludere le aspettative rientrando nella media delle raccolte coeve: Bembo (165), Della Casa (89), Cellini (142), Gambara (67), Poliziano (128); niente però in confronto con il Canzoniere petrarchesco.

Le scelte lessicali del Pazzi, quasi sempre nella direzione di un tono tragico ed elegiaco, riescono a mantenere stabile l'intonazione generale dell'opera: il lettore viene guidato nella lettura dal filo rosso della tematica amorosa e non percepisce cesure nette tra un componimento e l'altro. Inoltre, l'utilizzo di un repertorio piuttosto limitato di termini che si ripetono molte volte nel corso della raccolta riesce a garantire una sorta di stabilità stilistica dell'autore: basti pensare alla monotonia con cui ci si riferisce alla donna amata (*donna, diva e sole* con l'aggiunta di aggettivi qualificativi) o mediante cui si allude alla condizione dolorosa del poeta. La relazione e il parallelismo tra testi anche distanti nella raccolta si attiva quasi sempre proprio in relazione alla componente lessicale: viene adottata spesso la stessa terminologia per descrivere situazioni diverse e molte immagini vengono ripetute.

Da un punto di vista strutturale i 55 sonetti si alternano ai 67 madrigali senza una logica apparente e senza un'alternanza degna di nota: da questa prospettiva la cura per l'insieme del Pazzi sembra veramente scarsa e poco ragionata. Il madrigale, anche quando cerca di

[104] ALBONICO 2006: p. 34.

mantenere l'ambientazione agreste e pastorale, finisce in realtà per essere utilizzato anche per la trattazione di argomenti più 'alti' che necessiterebbero dell'estensione di un sonetto, ad esempio, o meglio ancora di una canzone (metro assente peraltro nella raccolta). Alfonso sembra quasi abusare numericamente della forma madrigale (presente nell'archetipo petrarchesco solo quattro volte) forse preferita per la sua brevità e libertà di schema, nella sua versione cinquecentesca: spia sia della trasandata organizzazione tematico-stilistica della raccolta sia probabilmente di una mediocre capacità poetica che non riesce a dilungarsi oltre. Per quanto riguarda invece il contenuto della raccolta gli aspetti da analizzare sono molti, in primis gli eventuali raggruppamenti tematici e i motivi unificanti. Abbiamo più volte detto che il ms. VC 183 è, tra le altre cose, anche il tentativo del Pazzi di cimentarsi nella lirica petrarchesca dell'epoca, pertanto la tematica amorosa rappresenta una costante fissa che funge da grande motivo unificante. Attorno al tema centrale si snodano varie sezioni, per tutta la lunghezza della raccolta, che specificano la relazione amorosa: la schiavitù del poeta, i sintomi del mal d'amore, la crudeltà e l'incostanza della donna. Queste sezioni non riescono però a creare dei raggruppamenti tematici ben definiti, non essendo intervallate da componimenti che affrontano temi differenti e non avendo appigli cronologici; inoltre è quasi del tutto assente il carattere di occasionalità che caratterizza, ad esempio, molti componimenti petrarcheschi e riuscirebbe nel nostro caso a scandire più regolarmente l'andamento delle liriche. Uniche eccezioni a livello di originalità tematica sono i componimenti che ruotano attorno all'evento della morte della donna e quelli che hanno un sottofondo spirituale, ma anche in questo caso, per il numero ridotto e la collocazione sparsa, non riescono a creare un raggruppamento degno di nota.

La caratteristica che più contraddistingue un canzoniere è sicuramente lo sviluppo narrativo, l'andamento progressivo (nel tempo e nello spazio) di una vicenda vissuta in prima persona dall'*io* narrante che coincide con la mano che scrive: persona e personaggio si fondono all'interno di un viaggio poetico che è anche itinerario di vita. Le rime di Alfonso sembrano tentare talvolta, nel loro disordine, la costruzione del racconto di un'esperienza di vita: un uomo che, attraverso il documento di una storia d'amore dolorosa, descrive la propria ricerca di fama nella poesia. Il tentativo è però zoppicante e manca di armonia sia a livello strutturale che contenutistico, dimostrando una volontà di architettura narrativa ancora acerba. La parte iniziale della raccolta sembra partire con le migliori intenzioni e dopo il sonetto proemiale l'autore inizia la descrizione di quella donna straordinaria e di quella relazione che tanto lo tiene schiavo; dopodiché si procede a zig zag giungendo fino al 'blocco della morte'. La sezione di componimenti che inizia con il diciannovesimo e procede fino al ventiduesimo

sembra generare un cambio progressivo di intonazione, l'atmosfera sembra intristirsi: si viene così a sapere, a soli venti componimenti dall'inizio, che la Morte ha strappato al poeta la donna amata. Questa sospensione tematica non genera però, in realtà, nessuno stacco narrativo e i componimenti successivi ci presentano la lode di una donna ancora in vita e sempre più crudele verso i sentimenti del poeta. Nonostante questo è possibile che il Pazzi avesse nella propria mente l'intenzione di strutturare la propria raccolta sull'esempio del *Canzoniere*, ossia bipartendo l'itinerario di vita del protagonista tra la sezione in vita della donna e quella in morte: l'evento della morte, infatti, anche se disordinato a livello posizionale, è per il poeta uno snodo fondamentale nella propria vicenda intima.

Osservando invece la raccolta da un punto di vista diverso, possiamo scorgere talvolta la presenza di un'angoscia interiore di tipo religioso-morale: l'*io* poetico sembra più volte tendere a Dio e al cielo, all'interno di un tentativo di espiazione dal peccato. L'uomo Alfonso che, smarritosi nell'amore, ricerca la *retta via* attraverso la scrittura poetica.

Infine dobbiamo occuparci, così come abbiamo fatto per il sonetto proemiale, del componimento di chiusura della raccolta, anch'esso di massima importanza nella composizione di un canzoniere. In realtà anche il penultimo componimento merita di essere incluso in questa riflessione: *A voi fiamma diviene* descrive infatti una sorta di rito di donazione del libro di poesie alla donna amata, un libro che ha tentato di celebrarla in ogni modo possibile. Il riferimento al libro che si sta per concludere è presente anche nel vero componimento di chiusura:

Felice rima e carta
che dal mio basso ingengno
siete stata stampata,
tenetevi beata
poiché e 'n sì dolce canto
per ogni riva e canto
siet' a ogni bell'alma ver sostegno.

Alfonso si congeda dal proprio scritto delineando una conclusione perfetta: la preghiera, che spesso si ritrova nelle poesie di chiusura, è qui rivolta al proprio libretto di poesie, così personale e intimo da essere stato composto dal *basso ingegno* dell'autore, che adesso se ne discosta.

Cercando di dare una risposta al quesito che ci eravamo posti all'inizio, non possiamo far altro che limitarci a una formulazione ibrida o incompleta. Il manoscritto del Pazzi non ha

le caratteristiche di un vero canzoniere: la raccolta è pressoché monotematica, non vengono sviluppati argomenti diversi da quello amoroso; non vi sono riferimenti o dediche a personaggi illustri; non vi è una sperimentazione stilistica. Le rime consegnate al ms. VC 183, pur non restituendoci un canzoniere finito, documentano però l'intenzione futura del Pazzi di dar vita a un progetto organico ed unitario, nella quale la volontà si è però arrestata alla semplice bozza e questo è ampiamente dimostrato anche a livello filologico. I cosiddetti 'componimenti doppi', ossia quelli che presentano una doppia stesura con sensibili differenze, hanno caratteristiche simili a quelli presenti nella silloge di Michelangelo: l'artista infatti non sceglie la veste definitiva perché rimanda quella scelta a lettori ed amici, il Pazzi non ha ancora scelto quella che sarà la versione finale del componimento. Le varianti autoriali presenti sul manoscritto testimoniano proprio questo percorso di scrittura e riscrittura del Pazzi nella direzione di una perfezione, formale e contenutistica, di alcuni componimenti. Alfonso sarebbe quindi tornato in un secondo momento sul proprio lavoro, avrebbe ordinato i componimenti e scelto la stesura definitiva di ognuno di loro per confezionare un vero e proprio canzoniere. Un canzoniere che, sull'esempio del maestro, voleva forse prefigurarsi come confessione di un'esperienza amorosa alienante per il poeta, in cui la donna, come una Laura salvifica, è il punto di inizio e di fine di ogni volontà.

3.9 *Stile e lingua nella poesia dell'Etrusco*

Siamo tornati al punto di partenza ovvero alla considerazione di Alfonso de' Pazzi come Etrusco, di nome e di fatto potremmo dire, e questo proprio perché ci accingiamo a descriverne lo stile e la lingua; due aspetti tanto difficili da trattare quanto l'autore che ne è l'artefice. Nell'impossibilità di una prospettiva che abbracci l'intera stilistica pazziana, non possiamo far altro che avvalerci del confronto con i modelli della tradizione lirica contemporanea, sia esponenti della ortodossia petrarchista come Benedetto Varchi, sia autori più marginali e anomali come Giovanni Della Casa e Benvenuto Cellini. Al di là del successo o dell'insuccesso riscattato dalle sue rime, possiamo chiederci in che misura lo stile del Pazzi si inserisce all'interno del panorama poetico petrarchista contemporaneo e quanto invece finisce per discostarsene; quanto sceglie di adeguarsi alle modalità espressive imposte dai moduli canonici e canonizzanti della lirica petrarchesca e in che misura invece tenta di distinguersi.

Subordinata ad essa ma non per questo marginale è la riflessione sulla lingua utilizzata dall'Etrusco, che così volle essere chiamato non tanto per il legame con le bislacche teorie

linguistiche aramee ma per un attaccamento alla tradizione più spiccatamente fiorentina: per tutta la vita mantenne infatti una posizione netta all'interno della *querelle* a favore del volgare fiorentino contemporaneo. Ripudiando quindi, nella lingua letteraria, l'adeguamento all'*aureo* volgare trecentesco teorizzato da Bembo e propendendo per il fiorentino vivo dell'epoca, analizzando le rime del Pazzi dovremmo trovare tracce di uno stato del volgare fiorentino identificabile come *argenteo*.

Lo stile. Se dovessimo tracciare una panoramica degli stili poetici nel Cinquecento, diremmo che, in opposizione all'imperante petrarchismo, di contro alle 'petrarcherie' e 'bemberie'[105], si svilupparono due tendenze diverse: da un lato l'utilizzo di un linguaggio piano e scorrevole adottato dai berneschi in nome di una maggiore naturalezza; dall'altro la durezza sintattica di un Cellini, di un Michelangelo e, in misura diversa, da un Della Casa.
In linea generale anche nelle rime dell'ortodossissimo Bembo è presente la volontà di un'innovazione stilistica rispetto al modello Canzoniere,[106] che si sviluppa attraverso l'elevazione del registro: al modulo medio e piano di Petrarca, il Bembo sostituisce quello epico senza però stravolgere l'impianto stilistico del modello; la retorica neoplatonica non viene intaccata.[107] Diversamente avviene nella raffinata raccolta del Della Casa, da sempre considerato, forse a torto, antipetrarchista: il termine di riferimento rimane sempre il Canzoniere ma con uno stile aulico, orientato alla *gravitas,* che per molti supera il livello stilistico previsto per la poesia lirica. Quella del Della Casa è una visione della poesia ormai aristotelica, realistica e mimetica, in linea con i nuovi tempi inaugurati dal Concilio di Trento: l'*io* protagonista subisce un processo di degradamento progressivo che coinvolge tutti i campi del vivere, non solo quello amoroso, e questo si riversa ovviamente nella componente stilistica.[108] Silvia Longhi[109] parla a questo proposito di 'interferenze satiriche': il piano dell'amore subisce la stessa sorte di decadimento di tutti gli altri divenendo una sorta di satira tragica in cui il soggetto subisce un'involuzione. La struttura del sonetto diviene così disarmonica e imprevedibile, caratterizzata da enjambement strofici e cambiamenti repentini di soggetto che infondono una sensazione straniante. L'asprezza dello stile dellacasiano, commisurata al nuovo sentire controriformista e a un cambiamento nella tematica amorosa, non sembra riguardare il caso di Alfonso de' Pazzi: la cornice

[105] GAMBERINI 2014: p. 323.
[106] SCHULZ-BUSCHHAUS 1987.
[107] *Ibidem*.
[108] *Ibidem*.
[109] LONGHI 1979.

petrarchesca, ma tendente per tematiche a quell'ansia spirituale caratteristica del secondo Cinquecento, non è sorretta tuttavia né da uno stile perfettamente elegiaco né da un tono propriamente tragico e raffinato come quello del Della Casa. L'immissione di elementi propri della satira di cui parlava la Longhi, quindi di elementi stilistici più bassi rispetto al registro lirico presente nel Della Casa, sembrano tuttavia essere peculiari delle liriche 'serie' del Pazzi. Il sonetto *Lor ella parla e il nodoso vento* sembra far riferimento al sonetto di Francesco Berni *Chiome d'argento fino, irte e attorte*, ribaltamento parodico dei canoni petrarcheschi riguardanti la bellezza della donna: senza sottolineare gli scabrosi dettagli fisici come nell'esempio bernesco, l'autore attraverso due sole parole-rima (*chioma* e *vento*) costruisce un componimento dall'atmosfera comica e scherzosa. L'abbassamento di tono evidente riflette sicuramente una volontà specifica del Pazzi che però non trova ragion d'essere all'interno di un canzoniere lirico, dando l'impressione di una sorta di ritorno nostalgico alla maniera più conosciuta dell'autore oppure di un marchio, di una firma volontaria della propria soggettività stilistica. Ulteriori spie di interferenze più 'basse' si riscontrano, ad esempio, nella costruzione poco elegante dell'immagine del poeta che, se possedesse le ali riuscirebbe ad arrivare al *dolcie nido* della donna e *torli l'ove qual suol far serpente*; oppure nell'utilizzo di un lessico inappropriato per la lirica e decisamente poco velato, come ad esempio il termine *mammelle* nel sonetto *Quando talor le vostre trezze belle*. In ultimo quella sorta di appunti[110] che alludono a proverbi toscani (*Chi può ir per la piana con cerchi erta o china - chi lassò la via ritta ‡‡ per la sassosa*) e, seppur in modo criptico ed oscuro, ad una favola di ispirazione esopiana (*la favola della formica del testio / del cavallo così torno al suo bucolino*): anche in questo caso un'anomalia rispetto a una raccolta lirica. Come vediamo siamo lontani da equiparare l'esperienza poetica del Della Casa con quella del Pazzi: la *gravitas* e la durezza formale del primo in unione con l' 'interferenza satirica' sono sorrette da una base tematica e morale molto forte che permea ogni livello del vivere dell'*io* protagonista; ben altra cosa rispetto a quell'allontanamento zoppicante dal tracciato lirico proprio del secondo. Quel degradamento dellacasiano dell'esperienza del soggetto non è presente in modo così esteso nella raccolta del Pazzi, che semmai mantiene in maniera quasi totale la tematica amorosa, talvolta intervallandola con ispirazioni spirituali e letterarie.

La figura di Benvenuto Cellini poeta 'non professo' sembra invece avvicinarsi di più a quella di Alfonso, entrambi forse accumunati dalla medesima estraneità ai dettami di una lirica che,

[110] Si veda l'appendice.

nel Cinquecento, si voleva rigidamente petrarchista. Per questo Cellini, artista prima che poeta così come Michelangelo, per allontanare i suoi detrattori autodefiniva la sua poesia 'boschereccia': «Se la mia Boschereccia Phoesia/ non dicie le parole belle e rare,/ gli son più i boschi che le case care,/ et da voi à diversa fantasia».[111] Nonostante però la tesi di Dionisotti[112], che considerava le esperienze periferiche di poesia, ovvero quelle di autori estranei al filone maggioritario del periodo, come le uniche in grado di sperimentare e proporre innovazione in campo lirico, le rime del Cellini hanno sempre riscontrato giudizi negativi. Così Alfonso, come Cellini, sembra vivere quella condizione di poeta 'indigesto' in un panorama lirico rigido e dai caratteri abusati, pur essendo poeta da sempre a differenza dell'artista scultore. Benvenuto però, estraneo com'era a quel mondo letterario, cerca di omologarvisi ad esempio facendo revisionare alcuni sonetti al Varchi, limando così i tratti più personali[113]. Nonostante questi tentativi di riconoscimento, Cellini cerca in realtà di distinguersi attraverso una forma del tutto opposta ai canoni attraverso l'utilizzo di uno stile duro e disarmonico, quasi oscuro, in linea con la durezza michelangiolesca: è forte infatti in Benvenuto il risentimento nei confronti di Cosimo per lo scarso valore attribuito alle sue opere, che si manifesta nelle costruzioni aspre e nervose. Alfonso invece, già letterato e accademico, mai e poi mai avrebbe sottoposto le sue rime alla 'penna rossa' del Varchi, sia per l'astio che da sempre aveva caratterizzato il loro rapporto sia perché egli condivideva senza riserve la fiorentinità per quanto incolta del Cellini: non aveva bisogno di farsi accettare in virtù di una veste linguistica standardizzata, lui il dibattitto lo aveva vissuto in prima persona e aveva già una sua posizione definita. Ciò che accumuna semmai i due stili è forse il mal definibile tentativo di elevazione del tono della lirica, che però non riesce a raggiungere le vette di un Bembo, di un Varchi e di un Della Casa; ciò che invece li separa è la pesantezza sintattico-lessicale, assente direi nelle rime del Pazzi. Anche se le scelte di Alfonso riflettono sempre una posizione marginale e distintiva, la mediocrità di un Cellini poeta non è paragonabile alla sua: le rime del Pazzi sono ricche di preziosismi, di immagini sublimi e di costruzioni ponderate segno di una preparazione letteraria sicuramente superiore a quella dello scultore. A conti fatti, Alfonso si dimostra più tradizionale di molti petrarchisti, sicuramente più petrarchista ad esempio di un Varchi: il precisissimo revisore linguistico, nonostante veneri il magistero del Bembo, porta avanti nelle sue rime una visione dell'amore galante ben lontana da quella tradizionale di Petrarca e anche del Pazzi. Quest'ultimo infatti

[111] GAMBERINI 2014: p. 317.
[112] DIONISOTTI 1967: p. 242.
[113] GAMBERINI 2014: p. 321.

si dimostra un alunno perfetto anche nel recupero delle stesse figure retoriche: le metafore (la barca-vita, l'incanutirsi, il velo della donna); l'utilizzo degli enjambement e quello insistito della dittologia sinonimica. La struttura del sonetto non è sconvolta ma sembra riflettere, quasi sempre, la divisione retorico-tematica delle quartine rispetto alle terzine, mantenendo quel carattere di prevedibilità tipico del sonetto petrarchesco. Il movimento è equilibrato e progressivo: dalla pacatezza introduttiva delle quartine si attraversa un crescendo ritmico-emotivo che giunge fino alla seconda terzina, la sezione in cui si sviluppa la componente più personale e tesa della vicenda del poeta. Nella maggior parte dei casi le quartine vanno a rappresentare una condizione fissa o presente delle cose, mentre le terzine il protendere verso il futuro o verso un luogo altro.

La forma madrigale, invece, meno sottoposta a rigide regole rispetto al sonetto, risulta molto più disarticolata e confusa soprattutto dal punto di vista metrico: l'alternanza tra settenari ed endecasillabi è caotica e priva di logica. Ne consegue un ritmo 'a singhiozzo', disarmonico e carico di enjambement che dimostra uno scarso controllo da parte del Pazzi in questo metro. Per quanto riguarda la forma metrica dell'inno abbiamo già osservato quanto l'autore recuperi la tradizione strettamente fiorentina rifacendosi alle sperimentazioni dell'autoctono Alamanni, modello per il Pazzi anche per i soli tre epigrammi presenti nella sua raccolta. La presenza in un canzoniere lirico di una forma metrica come l'epigramma è sicuramente dimostrazione della stranezza e originalità di Alfonso quanto della sua elevata istruzione: l'Alamanni recupera l'incisività e l'intento moralizzante dell'epigramma dalla tradizione classica.

L'oscurità della scrittura del Pazzi, nella grafia quanto nel contenuto, e la sua originalità stilistica ci impediscono di collocarlo con precisione all'interno del panorama letterario cinquecentesco. Nonostante la sua tenacia nel non adattarsi ai dettami letterari del periodo, dietro ogni scelta del Pazzi è possibile intravedere una precisa consapevolezza letteraria, la figura di un autore anomalo ma senz'altro in possesso di tutti gli strumenti poetici necessari per distinguersi nel panorama del periodo.

La lingua. Il testo poetico, per sua natura, si presta con maggiore difficoltà ad un'analisi di tipo linguistico per ragioni sia interne che esterne. Prima di tutto un componimento, a prescindere dalla tipologia (che sia un sonetto un madrigale o una canzone), costringe il suo autore all'utilizzo di precise regole strutturali come il numero dei versi, lo schema metrico e l'andamento melodico, in unione poi all'uso di particolari espedienti retorici: il poeta deve quindi rispettare una serie di indicazioni che pregiudicheranno, per forza di cose, anche le

sue scelte linguistiche. In secondo luogo, l'autore è spesso condizionato dalla volontà di migliorare la veste linguistica del testo e di epurarla di quei tratti tipici della propria colloquialità, questo ovviamente a seconda del genere letterario, della destinazione e del tipo di fruizione a cui si pensa per l'opera. La veste linguistico-formale di un testo poetico è quindi spesso rigidamente controllata e limitata nell'espressività, a differenza, ad esempio, di una corrispondenza epistolare o di una prosa non destinata alla pubblicazione.

Con queste premesse ci accingiamo ad analizzare gli elementi linguistici delle rime del ms. VC 183 cercando di rintracciare, in positivo e in negativo, i tratti fiorentini argentei e le peculiarità linguistiche proprie della scrittura del Pazzi.

La propensione a livello ufficiale per il fiorentino aureo-trecentesco (Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa) non poté di certo invertire la naturale evoluzione di una lingua viva, qual era il volgare fiorentino. Già dopo Boccaccio infatti il volgare fiorentino si era sensibilmente modificato presentando tratti ascrivibili ad un nuovo stadio: ‹‹Rientrano nel quadro del fiorentino argenteo, invece, tutte le forme accolte dall'uso dopo i tempi del Boccaccio, o che, pur comparendo già nel sec. XIV, non sono attestate nelle sue opere.››.[114]

Paola Manni, nel suo prezioso studio *Ricerche su tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*[115], dimostra come il volgare fiorentino del Quattrocento si ponga in continuità con quello del Trecento, essendone la naturale evoluzione.[116]

Al di là quindi della lingua ufficiale promossa dai letterati, nell'Accademia Fiorentina come per le strade di Firenze, il fiorentino parlato da Alfonso de' Pazzi dovette essere proprio questo.

[114] CASTELLANI 1967: p. 18.
[115] MANNI 1979.
[116] Per un quadro completo dei tratti fiorentino-argentei si consultino gli studi di Arrigo Castellani e Paola Manni sopracitati.

Grafia

La componente grafica, per sua natura più conservativa, resiste con maggior tenacia al cambiamento linguistico non riflettendo nella totalità dei casi la realtà della pronuncia ed esibendo semmai abitudini grafiche difficili da abbandonare.
Alfonso de' Pazzi, per la sua formazione culturale e letteraria, utilizza un tipo di grafia spesso latineggiante, con alternanze: uso di *h* non etimologico (*hor* 77 r.9, 56 r.2, *alhor* 4 r1 ma anche *allor* 4 r. 5, *hochi* 67 r.1 ma anche *occhi* 61 r.3, *hormai* 127 r.5 ma anche *ormai* 127 r.1) ed etimologico (*honoro* 104 r.2 ma anche *onore* 87 r.11); utilizzo dei nessi *ch* e *gh* per rappresentare la pronuncia velare seguita da vocale centrale o velare (*vagha* 24 r.1, *fugho* 62 r.2, *pregho* 16 r.12, *tolghon* 38 r.7 ma anche *tolgon* 115 r.7, *ghode* 110 r.7 ma anche *gode* 91 r.14, *sghuardo* 19 r.3 ma anche *sguardo* 105 r.2, *ghuida* 33 r.3, *largho* 121 r.4); conservazione dei nessi consonante + *l* (*esemplo* 64 r.13); scempiamenti grafici (*dolcieza* 121 r.13, *piciol* 129 r.2, *riabi* 49 r.3).

Fonetica

Nel vocalismo tonico notiamo, nella quasi totalità delle occorrenze, forme monottongate già presenti nel Trecento e utilizzate anche da Petrarca: *fori* 4 r.2, *fore* 91 r.1, *core* 112 r.1, *lochi* 73 r.2, *loco* 109 r.9, *omini* 40 r.10, *breve* 19 r.8, *more* 79 r.3, ma anche una forma con dittongo *uom'* 48 r.9. Riscontriamo inoltre un'unica occorrenza della forma verbale senza dittongo *sete*, accanto a quella dittongata *siete*: *voi sete* 60 r.7 ma altrove *siete* 52 r.3, 64 r.9, 115 r.3 - 131 r.7 (MANNI 1979: 139).
Nel vocalismo atono notiamo l'alternanza di *i / e* in posizione protonica: *enculta* 98 r.3 ma anche *inculto* 97 r.4, *ribelle* 15 r.8.
Nel consonantismo si nota l'assenza di spirantizzazione della *u* del dittongo *uo* (es. *huom*), a differenza di quanto riscontrato in altri testi del periodo (MANNI 1979: 123-124). Si nota la resa geminata di alcune consonanti (*vidde* 110 r.13, *faccendomi* 14 r.13) e la scempia (*fugho* 62 r. 2, *palidire* 3 r.1). La resa sonora delle occlusive (*sgultura* 87 r. 13). Varianti arcaiche come *dolze* 82 r. 1 e *trezze* 58 r.1.
Tra i fenomeni generali notiamo: l'apocope postconsonantica (*ancor* 2 r.6, *hor* 112 r.4, *allor* 37 r.9); la sincope vocalica (*medesma* 109 r.8), latinismi fonetici (ad es. *labri* 75 r.10, *filio* 128 r.12) e la prostesi di *i* tipica del fiorentino (*ispeglio* 64 r.10, *istremo* 112 r.6).

Casi di velarizzazione di *l* preconsonantica a *u*, di passaggio da *–ski* a *–sti*, di passaggio da occlusiva velare a *d* post-alveolare non sono presenti nei testi presi in esame (MANNI 1979: 166-167).

Morfologia nominale

Il plurale del tipo *-li* > *- gli.* La palatizzazione di *–li* è un tratto tipico della Toscana orientale penetrato dal contado fino a Firenze. Questa tipologia di formazione del plurale è presente nei componimenti analizzati: *capegli* 102 r.1, *begli occhi* 23 r.2, *agli* elementi 12 r.9 ma anche *capelli* 96 r.3, *delli* mori 87 r.3.
Le forme palatalizzate dell'articolo e pronome personale *gli* ed *egli* si alternano invece con *li* ed *elli* fin dal XIII secolo: *gli* puote 9 r.3, *li* piacque 94 r.3, *li* santi rai 22 r.3, *li* oltraggi 53 r2, *gli* amanti 17 r.5, *gli* elementi 123 r.13, *gli* occhi 75 r.6 (MANNI 1979: 124-126)

Il plurale nei femminili di seconda classe in *–e* anziché in *–i*. Questa forma di plurale analogico è tratto tipico dell'antico pisano penetrato poi a Firenze, ancora oggi presente nel vernacolo fiorentino[117] (MANNI 1979: 126-127).
Nei testi presi in esame si riscontra: *greve rote* 31 r.7, *dolce parole* 39 r.6 insieme a un caso di formazione del singolare che probabilmente si è modificato proprio per analogia con le forme plurali: *la loda* 3 r.6

L'articolo determinativo maschile: *il, i* > *el, e*. Questa alternanza nell'uso dell'articolo determinativo maschile si afferma dalla seconda metà del XIV secolo per influsso dei dialetti toscani occidentali e meridionali come ad esempio il senese; non tenendo di conto ovviamente di quando *e* ed *el* sono utilizzati come congiunzioni: es. *el pane = e 'l pane*.
L'uso di *el* e di *e'* al posto di *i* è presente anche nella *Mandragola* di Machiavelli come derivato da un antico *ei* e normale formazione del plurale su *el*; nella lingua letteraria finì per prevalere il tipo *il /i* su *el / ei (e),* (MANNI 1979: 128-129; ROHLFS 1966: 99-101).
Nei componimenti analizzati la forma argentea dell'articolo determinativo maschile non è presente e si riscontra soltanto la forma antica: *ch'el sol = che 'l sol* 30 r.1, *el core = e 'l*

[117] G. Rohlfs (in ROHLFS 1966: pp. 32-33) segnala la presenza di questo plurale anche in autori come Boiardo, Machiavelli, Cellini e afferma che i grammatici del Cinquecento erano contrari al punto che Ariosto lo eliminò dalla sua opera nell'edizione del 1532.

core 128 r.5, *il corpo* 3 r.9, *il seggio* 86 r.8. Con molta probabilità questo tratto era già sentito come popolare soprattutto se utilizzato in un testo poetico.

Pronomi atoni. Nel Trecento era diffuso *gliele* invariabile formato dall'accusativo + dativo (attestato in Boccaccio e nei suoi contemporanei) che lascia spazio poi al tipo *glielo* con accusativo variabile (MANNI 1979: 129; CASTELLANI 1967: 28-29).
Nei testi presi in esame non riscontriamo esempi utili in tal senso ma possiamo osservare usi particolari dei pronomi atoni: *tornarme* 25 r.9, *alzarme* 24 r.11, *farli* (a lei) 22 r.4 e 84 r.6.

Gli indefiniti: *che* in *dunque* e *unque* > *dunche*, *adunche*. La riduzione della labiovelare, di origine toscana occidentale, entra nel fiorentino a partire dal XV secolo (MANNI 1979: 130-131).
Nei componimenti presi in esame: *dunche* 20 r.9, 22 r.10, 57 r.6 ma anche *dunqu'* 62 r.5.

Possessivi: *mie*, *tuo*, *suo* invariabili; *mia*, *tua*, *sua* plurale maschile e femminile. Il tipo invariabile *mie, tuo, suo* verso la fine del Trecento entra nell'uso dei più giovani. I plurali *mia, tua, sua*, nati dalla rideterminazione del plurale sul modello dei neutri plurali in *–a* in una fase in cui gli invariabili erano già diffusi, possono essere usati sia tonicamente che in protonia (MANNI 1979: 131-135).
Nei testi presi in esame riscontriamo la presenza della forma invariabile accanto alla forma argentea, nel singolare e nel plurale: *mie diva* 10 r.1, *mie vita* 15 r.4, *mie fer nemico* 105 r.5, *mie beni* 17 r.11, *mie martiri* 18 r.4, *mie membra* 37 r.4, *mie sensi* 120 r.12, *mie note* 122 r.4, *mia gran sospiri* 11 r.6, *mia giorni* 25 r.9, *ochi mia* 120 r.2; *tuo raggi* 49 r.3, *tuo crudel falce* 74 r.9; *suo vista* 7 r.10, *suo luce* 35 r.9, *suo gonna* 71 r.7, *suo grata luce* 105 r.1, *suo mani* 86 r.1, *suo fidi amanti* 124 r. 13, *orme sua* 19 r.5, *sua fulgienti rami* 5 r. 4, *sua ochi* 104 r.9, *sua labia* 104 r.12.

Numerali: *due* > *duo, dua*. L'antico fiorentino trecentesco presentava la forma *due* mentre alla fine del secolo si afferma la forma *duo* e poi nel Quattrocento *dua*. Probabilmente queste trasformazioni sono dovute anche a una corrispondenza strutturale con i possessivi di cui abbiamo parlato.
Due >*duo*: la *–e* si indebolisce in posizione protonica passando ad *–o* per assimilazione con la vocale precedente. *Dua*, nato per attrazione dei neutri plurali in *–a*, è spesso in posizione

tonica. Tutto ciò può avvenire anche in casi di combinazione numerale come ad esempio *trentadua* (MANNI 1979: 135-137).
Nei testi presi in esame riscontriamo soltanto la forma *duo*: *duo vechi* 37 r.8, *duo rose* 58 r.5, *duo chiari lumi* 106 r.4 e un'occorrenza di *due*: *ambidue* 37 r.3.

Anco* in luogo di *anche. Questa forma, toscana ma non fiorentina, è rara nei testi fiorentini pre-quattrocenteschi e la sua presenza nel XV e XVI secolo è dovuta ai dialetti circostanti e all'influsso della forma *manco* di cui nel Quattrocento si diffonde l'uso avverbiale (MANNI 1979: 165).

Nei testi analizzati troviamo nella totalità delle occorrenze la forma argentea: *manco* 8 r.11, 95 r.14 e oltre, *anco* 119 r.3. Troviamo inoltre la stessa forma nell'avverbio composto *unquanco*: 49 r.4, 68 r.4 e oltre.

***Drento* in luogo di *dentro*.** Questa forma metatetica è assente nel fiorentino pre-quattrocentesco (MANNI 1979: 166-167).
Nei testi presi in esame troviamo due sole occorrenza della forma con metatesi (*drent'* 17 r.5, *indreto* 8 r.12) di contro alle occorrenze della forma canonica (*dentro* 32 r.3, 42 r.1, 43 r.5, 51 r.2, 59 r.2, 86 r.3, 68 r.8, 77 r. 12, 109 r.13). Riscontriamo inoltre altre due occorrenze del fenomeno di metatesi: *groliosa mie diva* 10 r.1, *groliosa donna* 76 r.1.

***In nel* per *nel*.** Tratto tipico dei dialetti toscani occidentali, non compare a Firenze prima del Quattrocento (MANNI 1979: 168-169).
Nei testi presi in esame accanto alla forma sintetica arcaica (in netta maggioranza) troviamo anche alcune occorrenze di forme analitiche del tipo *in le*, *in la*: *nel* 33 r.2, 109 r.13, 94 r.11, 110 r.1 (e altrove), *nella* 7 r.5, 27 r.2 e anche *in l'alto* 33 r.3, *in le sals'onde* 49 r.5, *in le contrade* 100 r.6, *in la fiorita riva* 61 r.8, *in la mia diva* 72 r.6.

Morfologia verbale: temi

Siete* > *sete. Si diffonde questa forma dalla seconda metà del XVI secolo.
Nei testi presi in esame si rintraccia un'unica occorrenza della forma argentea, anche se dubbia a causa della pessima grafia dell'autore: *voi sete* 60 r.7 ma altrove *siete* 52 r.3, 64 r.9, 115 r.3, 131 r.7. (MANNI 1979: 139)

***Misi* > *missi; mise* > *misse* etc.** Questa forma, tipica dell'antico pisano e lucchese, è probabilmente dovuta all'influsso del participio passato *messo* su cui si costruisce *messi* (*misi*) fin dalla prima metà del XIV secolo a Firenze (MANNI 1979: 139-141).

Nei testi analizzati troviamo tre occorrenze della forma argentea senza controesempi: *mi miss'* 30 r.4, *secura misse* 113 r.1 e r.8.

Fossi* > *fussi / fosti* > *fusti. Nei dialetti occidentali come il pisano, il lucchese e il senese, queste forme si originano per analogia con *fui, fu* < FUI, FUIT del latino arcaico, successivamente si diffondono anche a Firenze nel Trecento e Quattrocento (MANNI 1979: 143-144).
Nei testi presi in esame è presente solo la forma arcaica: *fossi* 40 r.9 e r.11, 63 r.2, *fosti* 21 r.6. È interessante notare come forme del tipo *fussi* siano presenti invece già in Petrarca.

Altri fenomeni. Notiamo fenomeni di conguaglio linguistico come sul tema verbale *facc-* (*faccendomi* 14 r.13, *faccendoli* 49 r.6) e la presenza di forme etimologiche, normale evoluzione dei nessi latini, spesso trasformatesi poi per analogia: *veggendo* 6 r.9, *veggio* 15 r.9, 27 r.3, 56 r.2, , *chieggio* 37 r.9, 72 r.10, *aggia* 47 r.8, *cogniosco* 22 r.5. Inoltre si riscontra la presenza di forme arcaiche del tipo *fia* 51 r.7, *ponno* 20 r.5, *gire* 36 r.2, *nolle* 73 r.5.

Per quanto riguarda le forme del futuro del tipo *avrò, avrei* > *arò, arei* caratteristiche dei dialetti occidentali nella loro fase più antica e penetrate a Firenze tra Trecento e Quattrocento, non si riscontrano esempi nei nostri testi. Per le forme *dea, stea* > *dia, stia* non è possibile avanzare ipotesi non essendoci occorrenze nei testi analizzati del congiuntivo dei verbi *dare* e *stare* (MANNI 1979: 141-143; CASTELLANI 1967: 25-26).

Morfologia verbale: desinenze

Perfetto indicativo, imperfetto congiuntivo e condizionale 2ª pers. plur. modellate sulla 2ª pers. sing. Nei testi analizzati riscontriamo questa forma: voi *solevi* 28 r.1, *se voi savessi* 40 r.1, *non vi movessi* 40 r. 4, *vi fossi noto* 40 r.9, *voi mi dess'* 41 r.4, *voi eri*, 48 r.1, voi *pungiesti* 112 r.1 senza contro esempi (MANNI 1979: 163-164).

Indicativo presente; indicativo perfetto, imperfetto congiuntivo e condizionale 3ª pers. plur. II, III, IV classe in *–eno*. Questa desinenza penetra a Firenze per influsso dei dialetti occidentali come il pisano, il lucchese e il volterrano (MANNI 1979: 164).

Nei testi presi in esame riscontriamo la forma argentea nella totalità dei casi: *sieno* 4 r.2, *sien* 16 r.13, *sien* 25 r. 9, *sieno* 51 r.10 senza contro esempi.

3ª pers. plur. pres. indic. I classe in *–ono* anziché *–ano*. Questa forma, tipicamente senese, per i verbi della prima classe ha origine per analogia con le altre classi verbali che presentano l'uscita della terza persona plurale in *–ono* (MANNI 1979: 144-145; ROHLFS 1966: 255).
Nei testi analizzati riscontriamo poche occorrenze ma delle sole forme argentee: *fecion* 106 r.11, *reston* 113 r.11, *sembron* 74 r.14.

1ª e 3ª pers. sing; 3ª pers. plur. cong. pres. II, III, IV classe in *–i*, *-ino* del tipo *abbi*, *abbino*. Questa forma si origina per influsso della seconda persona singolare che aveva in origine la desinenza *–i*, da questa forma dipende alla terza persona plurale la desinenza *–ino*. Queste forme, tipiche della zona occidentale della Toscana, sono ancora utilizzate in zone come la lucchesia (MANNI 1979: 159-161; ROHLFS 1966: 298).
Nei testi analizzati riscontriamo questa forma: *n'abbin* 14 r.12, *m'abbin'* 16 r.4, *si tolghin* 85 r. 6 senza contro esempi.

Congiuntivo imperfetto 3ª pers. sing. in *–i*, 3ª pers. plur. in *–ino*. Questa forma si origina per analogia con la seconda persona singolare e per le forme in *–ino* del presente congiuntivo (MANNI 1979: 159-161).
Nei testi presi in esame lo riscontriamo in due occorrenze *donna che pensassi* 29 r. 13, *il sole / che mai voltassi* 35 r.2 senza controesempi.

Condizionale in *–ia*: *potria*, *saria*. Questa forma di condizionale penetra dal contado toscano meridionale fino a Firenze nel Quattrocento e Cinquecento ma era già presente nella lingua letteraria due-trecentesca per influssi letterari meridionali (MANNI 1979: 155-156).
Nei testi presi in esame troviamo nella totalità dei casi questa forma: *saria* 30 r.12, 36 r. 13, 75 r.9, *vedria* 36 r.9, *vorria* 84 r.9, 85 r.10, *crederria* 97 r.1 e in un solo caso *seguirebbe* 22 r.8

Altri fenomeni fiorentino-argentei caratteristici della formazione delle desinenze nella morfologia verbale non si riscontrano nei testi presi in esame: 3ª pers. plur. pres. indic. II, III, IV classe in *–ano* anziché *–ono* del tipo *vedano*; 1ª pers. sing. imperf. indic. inn *–o* invece che *–a* del tipo *io avevo*; 3ª pers. plur. imperf. indic. in *–ono* anziché *–ano* del tipo *lavavono*; 1ª pers. plur. perf. indic. con *–m* scempia del tipo *lavamo*; 3ª pers. plur. perf. indic. I classe in *–orono* e *–orno* del tipo *lavorono*, *lavorno*; futuro e condizionale I classe con *–ar* atono anziché *–er* del tipo *lavarò*, *lavarei*; 1ª pers. plur. in *–no* anziché *–mo* del tipo *laviano* (MANNI 1979: 146-154; 161-162).

Altri fenomeni

Nel canzoniere di Alfonso de' Pazzi è possibile riscontrare, oltre ai tratti già citati, due fenomeni assolutamente non occasionali ma estesi a livello generale nel suo modo di scrivere: il raddoppiamento fonosintattico e l'utilizzo del pronome relativo *la cui* in luogo di *la quale*, *il cui* per *il quale*, *nel cui* per *nel quale*, *in lla cui* al posto di *nella quale*, *al cui* per *al quale* e *colla cui* in luogo di *con la quale*.

Il raddoppiamento fonosintattico è un fenomeno del parlato (soprattutto toscano) per cui la consonante iniziale di una parola subisce un rafforzamento per effetto della parola precedente (solitamente una parola monosillaba o accentata); il fenomeno è influenzato quindi anche dalla struttura sintattica della frase dall'ordine delle singole parole. Nel Cinquecento, così come oggi, il raddoppiamento fonosintattico era perfettamente normale nell'esecuzione dell'enunciato, l'aspetto semmai anomalo è la sua resa grafica all'interno di una raccolta poetica: il Pazzi infatti segnala nella quasi totalità dei casi il raddoppiamento. A titolo di esempio il componimento *Lor ella parla e ll'ingruppate trecce*:

e ll'ingruppate trecce r.1, *e bbella* r.2, *o ffissa stella* r.3, *e ll'altro polo* r.11, *che nn'abbi*n r.12; ma anche altrove *e pperò* 16 r.9, *e ssì grato* 59 r.3. *e ppena* 95 r.6, *e bbella*, *da llunge* 124 r.1 e r.6.

I pronomi *la cui* e *il cui* solitamente utilizzati per indicare una relazione di possesso, vengono usati invece in modo anomalo dal Pazzi per riferirsi al soggetto della frase, quindi in sostituzione di *la quale* e *il quale*: *L'ira dal ciel* ***la cui*** *descrive Giove* (56 r.1); *l'alma del mio bel sol qual alma pia, /* ***la cui*** *tanto splendor demostra spesso* (45 r.12-13); *L'alma sembianza di suo grata luce /* ***la cui*** *veder ne par ovunch'io sguardo* (105 r.1-2); *mio basso stile /* ***il cui*** *è ttanto debile e ssotile* (18 r.2-3); *quel volto puerile /* ***il cui*** *è bbell'assai più che umile* (18 r.6-7); *mi vien un vento /* ***il cui*** *mi fa tremar fin alla chioma* (29 r.5-6). L'utilizzo

improprio di *cui* è esteso anche ad altri complementi come ad esempio: *L'infiamato sentier* ***nel cui*** *mi trovo* (16 r.1); *tua diva beltade /* ***in lla cui*** *quasi ogn'altra si nasconde* (49 r.9-10); *chiara e ddivin ale /* ***colla cui*** *su nel ciel ogni alma vola* (89 r.13-14); *che dall'errante vulgo m'ha diviso /* ***al cui*** *non credo mai più far ritorno* (120 r.7-8).

La presente analisi formale (stilistica e linguistica) delle rime amorose di Alfonso de' Pazzi, pur non prefiggendosi di rappresentare un risultato finale e completo, tenta semmai di offrire vari spunti di riflessione per futuri studi sull'argomento: solo uno studio comparatistico, esteso a tutta la produzione poetica del Pazzi, potrà offrire un quadro esaustivo.

Da un punto di vista linguistico, nonostante si tratti di testi poetici di ispirazione petrarchesca, è possibile riscontrare la presenza piuttosto estesa di alcuni tratti fiorentino-argentei provenienti sia dalla morfologia nominale che verbale. È interessante notare come molti di questi tratti siano presenti anche nei canti carnascialeschi dell'autore, quindi all'interno di una raccolta poetica diametralmente opposta nel genere e nella fruizione. Analizziamo a titolo di esempio il canto dei Gioiellieri[118]: al r.7 *le mane* (formazione del plurale dei nomi femminili di II classe in *–e* anziché *–i*); al r.9 *anco* (al posto di *anche*); al r.21 *vi fussi* (congiuntivo imperfetto 2ª pers. plur. modellato sulla 2ª pers. sing. e presenza di *fussi* al posto di *fossi*); al r. 37 *ognuno che l'abbi* (congiuntivo presente 3ª pers. plur. in *–i*) ma anche altrove ad esempio r.11 *fussi*, r.26 *trovono* (pp. 137-139); r. 15 *drieto*, r. 25 *dreto* (pp. 261-262); r. 55 *arete* (p. 140).

Alfonso de' Pazzi dimostra quindi ancora una volta la sua originalità, discostandosi dalla norma linguistica ufficiale che avrebbe voluto, per le sue rime, un'attenta revisione correttoria. La presenza di tratti ascrivibili ad uno stadio della lingua fiorentina identificabile come *argenteo* non deve però spingerci a trarre conclusioni affrettate: come abbiamo visto, accanto a forme linguistiche quattro-cinquecentesche sono presenti tratti tradizionali trecenteschi e latinismi, riflesso di una precaria consapevolezza linguistica e di un'incoerenza ancora presente tra parlato e scritto. Sicuramente nelle intenzioni di Alfonso era presente la precisa volontà di utilizzare la lingua fiorentina contemporanea, la lingua parlata a Firenze nel primo Cinquecento, senza sapere però che, inconsciamente e per forza di cose, la sua lingua era stata influenzata anche dalla normalizzazione dei grammatici; questo proprio in virtù della sua formazione letteraria e culturale. Nel tentativo di rendere nello scritto la lingua parlata ha finito così per utilizzare una lingua composita, frutto di una forte influenza delle rime volgari di Petrarca, della *Commedia* di Dante e di quel cambiamento insito in un volgare che, di contro alla spinta normalizzatrice, si stava evolvendo per le strade di Firenze e della Toscana.

[118] CASTELLANI 2006: pp. 132-136.

APPENDICE

1. Componimento abbozzato (c. 38v)

pena

Già con questa pensai
alzar con vagho stile

2. Componimento cancellato dall'autore con un tratto verticale (c. 42v)

Volend' un'giorno la fenice altera
s'incontrò in quel sol ch'io tant'onoro,
vista più bei vanni più bell'oro,
smarrita diss'‹‹oimè››, non so qual era;
che più chiara fenice i' più altezza
veggio di tal bellezza
che a bei lumi suoi

3. L'autore scrive alcuni appunti per futuri componimenti (c. 102v)

Chi può ir per la piana non cerchi erta o china
chi lassò la via ritta ‡‡ per la sassosa

[Si tratta di due proverbi toscani presenti nella raccolta pubblicata da Gino Capponi nel 1871: Il primo ricalca *Quando tu puoi ir per la piana, non cercar l'erta nè la scesa* (CAPPONI 1871: p. 161) e il secondo *Chi lascia la via piana, va poi per la sassosa* (CAPPONI 1871: p. 75)]

la favola della formica del testio
del cavallo così torno al suo bucolino

[Si tratta di una favola di ispirazione esopica intitolata *La Formica e il Teschio di cavallo* presente in PASSERONI 1823: p. 149]

acomitarsi nol dir far partenza
la sopravesta di mia bella rima

[Appunti sparsi]

4. Anonimo, ‹‹Pasquinata››, in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS II.I.107 (Magl. VIII, 48), cc. 177r–179v[119].

Reverendi, et Magnifici Signori Musici con le Note
Acciò che voi siate consapevoli quanto me dolga, che le cose rare è per- fette siano sottoposte al biasimo d'ogni folle giuditio come è il vostro, Non hò volsuto mancare scrivervi la presente, perche à quelli che la leg- geranno sìa il paragone della Verità, à voi la stampa della Vergogna, et à mè solo la contentezza d'abbatere con le ragioni la caterva di voi tutti che, fuor' d'ogni buon costume, et creanza, lacerate il Nobilissimo Messer Alfonso, De Pazzj, Governatore à Bacchetta della Sicilia, et Primo inven- tore di quella Armonia, che vi fà ire Pazzi di Rabbia, crepare d'Invidia è morire di Gelosia: Al quale più si converriono tutte le lodi, tutte le di- gnità, et tutti gli honori, che à quel Babbuasso di Josquino, à quel Castrone di Gomberto, et à quella pecoraccia di verde lotto da voi tenuti in tanto pregio, et veneratione; Dipoi che dal Fonte del suo raro ingegno s'è versato la perfetione della dolce Musica senza Note, nella quale si sono in vano affaticati tanti elevati, et generosi spirti senza havere mai possuto penetrare quanto hà penetrato il suo continuo ghiribizzo. [C]osa certo meritevole di porgergli Sacrificcij, è incensi, et consecrarli mille, et mille statue d'oro, et d'Arcento per fare l'in immortale. [O]nde si puote ben gloriare la presente, et dolersi la passata etade; l'una d'essere alzata à tanto honore, l'altra d'essere stata priva di tanto bene; percioche in quella, senza dubbio, non gli mancavono le vere lodi; come in questa è falsi biasimi, poi che malevoli, et invidiosi che ci ne vadia altero, cercate lacerarlo, et affogarlo nella vera sciocca, et arrogante oppinione: Mà questo come saggio Nocchierj con la Nave della sua Musica, et con i remi de [177v] I rari concetti, s[']è ito schermendo talmente dalla tempesta delle vostre frenesie, che à mal grado di voi hà ritrovato il porto. Ne vi basta questo, Ne la dolcezza di quella, Ne le tante varie comparatione che lui in difesa del vero vi hà allegat[o]; che ancora star' volete ostinati nella Babbuaggine che vi mostra à dito, ne potete, ne dovete negarlo, mà come presaghi che cedendo cascherete nel centro del Vituperio, con- trafatti coloro che vogliono più presto consumarsi à poco, à poco nella passione de Tormentj; che confessar[e]

[119] Riportata da Robert Nosow in NOSOW 2002: pp. 216-219.

il furto che li torrebbe la Vita, tal che essendo di poi vinti dalle passionj confessando più de quello havevon fatto si muoiano disperatj. Tal avverra à voi, che doppo l'haver negato il fondamento et la dottrina della Musica Alfonsale, rinnegherete IDio cedendoli, domandandogli venia, et pregandolo vi faccia partecipi di tal dote. Onde egli che si vorrà giustamente, vendicare, vi terrà in sulla Cruccia di Compiacervi[;] ne potendo cantare la sua per non la sapere ne la vostra per Vergogna, vivendo in speranza vi morrete cacando, riportandone la fama, et l'honore che meritate: Mà sè con dritto Giuditio discoressi quanto, è, quale sia l'ingegno humano, non vi parria difficile che lui fusse stato, sia et possa essere in questa, et in maggiore cosa per- fetta. Ne considerate che rare sono quelle cose della Natura che cedino all'Arte: Adunque essendo la Musica con le Note cosa artifitiosa, et trovata in questo Mondo da quel Filosofo, mercè di quei Fabbrj imbri- achi, doverrà cedere alla naturale trovata Da Dio nell'altro, la quale senza Note, senza righi, et senza pause muove il cielo con tanto ordine, et così come essa si regge in Aria per essere cosa Celeste[.] [178r] Così questa Alfonsale si regge con l'Aria del suo contrappunto, et Giuditio miracoloso, è quando tal Ragione non fussi bastante che è senza Dubbio, à empiervj l'orecchie, le quali turate per non udire il vero, Guardatene le migliaia che vi si parono innanzi le quali per fuggire la fatica; non allego, Voi non sentistj mai dir', ne sentirete che la Musica con le Note habbia contro all'loro natura le costume mosso è [i] montj, ne fermati i fiumi dal corso loro, come sentirete dire di quella che è in Cielo: la melodia che sparse il Trace mitigando le furie infernali, non hariano fatto il profitto, è la maraviglia che fecero se vi fussi stato una sol Nota: Nè erà la natura dei Sassi andare per l'Aria da loro stessi veloci; niente dimeno alle Thebane mure si raunorno al concento dell'Armonia Alfonsale: Non sapete voi che, i Greci anticamente usorno, et hoggi usono per più Brevità cantare in sulle dite? [E]t i Turchi nelle loro Mosche intuonono gli hinni di Macometto con certi segni che fanno nel Muro? Vegnjamo alli Animali Brutti. Non si vede egli tutto il giorno fare infinite, è nuove Musiche à quattro ò sei Ucceletti, solo con l'istinto naturale seguendosi l'un' l'al- tro? che direste voi se un' Pecoraio che non sentì mai ricordare la Musica, Rusticamente, come gli porse la Natura havessi imparato, à sonare un' zufolo tanto bene che per suo piacere insegnava ballare à una Pecora la quale, sentendo quella vera, et naturale Musica, movendosi à tempo faceva mille Giuochi? è lui hà insegnato cantare à Grilli? che alle Ranocchie che ne Pantani fanno si risonante Coro? chi alle Cicate, et Draganelle? chi alla serena che fà addormentare i Balordi che da lei si lassono sommergere? [C]hi Pubblicassi che uno Stornello dicessi l'Ave Maria, et una Ghiandaia [178v] Cantassi la bella Franceschina, sarebbe lapidato[.] Mirate le zanzare che mai ti pugnerebbono prima se non ti facessino una serenata di Musica Alfonsale

intorno à gli orechi, con tanta dolcezza che ti con[s]tringe à dormir' perche esse ti possino poi à l'hor' mondo mascherar' il Viso, et però quell'Arfasatto del Burchiello non senza Misterio, disse nel principio d'un' suo Sonetto le zanzare cantavono il Teddeo, ò benedetta, et recolenda memoria di Grifone Tamburino, che congegnasti una Musica si bella d[i] Cani constringendoli à cantare Alfonsalmente, e portar le voci piu alte tal hora, che essi non harian voluto. Pigliamo hora l'Instrumenti. Non sonate voi con la pratica del- l'orecchio il Trombone? Non fate voi in su quattro Note di Canto fermo, con la fantasia un Mar di Note senza fondo? Non havete sentito accor- darsi Quattro, ò sei Trombetti senz' oprari Tasti o Note, ma col fiato solo con mirabil dolcezza, et Unione variando sovente le voci hor alto, hor basso? chj è quello che, per grosso che ci sia, n[on] sappia son[a]re il Cembolo, le Staffetti, la Zampogna, il Guscio di Tellina, le Nacchere[,] el Tamburo sopra qual si voglia suono, senza scordare una Dramma oprando solo il tempo, et l'Orecchio? chi narrassi havere veduto un' hori- uolo in Avignone con Dodici Campane è Campanelli sonar[e] senza con- trapesi in Musica di molte Canzone saria tenuto heretico. Non havete mai visto sonare senza Musica il Dabbuddà con le Cascagne? et chi sta in Dubbio che frà voi la Maggiore parte non lo suoni per Eccellentia? Non mi pervenne mai all'orecchie di quel Contadino che stridere faceva si dolcemente un' Cacapensieri? ò se queste, et infinite altre cose che io lasso in dietro Maggiori, vedete, sentite, è toccate perche non volete Credere [179r] Che uno Alfonso, de Pazzi, che tiene nel Capo à livel di Chiesa, le Girandoli, i Ghiribbizzi, le Soffisticherie, i Capigiri, le Frenesie, i Bisquizzi, i Frinfri, i Castellui a i Capricci, e le Strafizzeche, possa col miracolo della Natura, con le doti del Ciel è con l[']influssi de['] pianeti ascendere al Grado perfetto della Musica senza Note[;] nella quale non si scombicchera tante piastre, Non si getta via tanto tempo à noi si caro, Non si fà tanti spartimenti di Note. Non s'aggira com' un Arcolaio dietro à Beffabemi, è Cessolfaut. Non si rinnega Christo à rigare con pettini tanti Libri, logorando l'inchiostro, è gettando via la Vernice: Non si perde la patienzia à copiari Canzoni[,] Non si spezza il Capo per salire, è scen- dere dietro alle Crome, è semiCrome, Non s'impazza per cercare dove sta la Chiave, et la Toppa; ponendo mente se[']l Bimmolle è entrato in corpo à Natura acuta: Non ti dan briga i Sospiri, non t'affogano i tor- menti nel fare conto delle pose. Non ti dibatti con le Mani, è con piedi dietro alle Battute, Non si stilla la memoria nell'inventione dell'Arie et de contrappunti: Non si caca il Sangue à provare una Canzon' x volte, è cantarla male Undici[.] Non si ricomincia da Capo à peticione delle rimesse che ti son fatte addosso. Non s'adopera gli occhiali come il Corteccia, Mà solo con la Maestria, con la maniera è con la Breve Reg[o]la Alfonsale diventi partecipe del ben del Cielo: et che sia la stessa Verità sè la Cecilia, come Santa, et Donna dà bene, vorrà dire il

vero non hebbe mai dopo la sua Edificatione maggiore honore, più gran pompa che il contento che gli hà fatto gustare la Musica: Alfonsale, et di qui puote ogn'uno comprehendere che sia nato [179v] la Benivolentia di quei fratelli eleggendolo per le sue Virtuti et lodevoli costumi per governa- tore, sottomettendosi col freno de suoi discorsi à tutte le sue voglie, et voi stessi ne potreste fare fede, mà per usurparli quella grandezza che se li pervenne, et alla quale potrebbe, come si spera in breve, salire, fate S. Pietro, non volendo approvare la Verità, non volendo cederli alle sue ragioni, et non volendolo amare riverire, et adorare per vostro maggiore, privandolo di quelli honori, et di quelle debite reverentie che si li con- verrebbero, mà Vostro fia il danno con la Vergogna insieme, sue le glo- rie, et mia la fatica; et facendo fine aspetterò che questa habbia à fare in voi quel frutto che io desidero, non meno per suo honore; che per buon zelo del debito et benifitio che vi s'aspetta

—Di Roma il di 30 di 7embre MDx[l]iiij

Pasquino Patritio Romano —

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

Dante ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67, 3 volumi.

Dante ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1995.

Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR Rizzoli, 2018.

Pietro BEMBO, *Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Utet, 1966.

Francesco BERNI, *Capitoli e sonetti burleschi*, a cura di Silvia Longhi, in *Poeti del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, vol. I, 2001.

Michelangelo BUONARROTI, *Rime*, a cura di Enzo Noe Girardi, Bari, Laterza, 1967.

Gino CAPPONI, *Raccolta di proverbi toscani*, Firenze, Le Monnier, 1871.

Guido CAVALCANTI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

Benvenuto CELLINI, *Rime*, Introduzione e commento di Vittorio Gatto, Roma, Archivio Guido Izzi, 2001.

Vittoria COLONNA-Gaspara STAMPA-Veronica GAMBARA, *Rime di tre gentildonne del secolo XVI*, con prefazione di Olindo Guerrini, Milano, E. Sonzogno, 1882.

Cino DA PISTOIA, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

Giovanni DELLA CASA, *Rime*, a cura di Roberto Fedi, Milano, Rizzoli 1993.

Lorenzo DE' MEDICI, *Canzoniere*, a cura di Tiziano Zanato, Torino, Einaudi, 1992.

Ludovico DOMENICHI, *Facezie*, a cura di Giovanni Fabris, Roma, A. F. Formiggini, 1923.

Anton Francesco DONI, *I marmi*, a cura di Ezio Chiòrboli, Bari, Laterza, 1928.

Giovan Battista GELLI, *Dell'origine di Firenze,* introduzione, testo inedito e note a cura di A. D'Alessandro, «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"», 1979, XLIV, pp. 59-122.

Anton Francesco GRAZZINI, *Le rime burlesche di Anton Francesco Grazzini detto Il Lasca*, a cura di Carlo Verzone, Banca dati "Nuovo Rinascimento", (www.nuovorinascimento.org), 2015.

Guido GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di Edoardo Sanguineti, Milano, Mondadori, 1886.

Domenico Maria MANNI, *Veglie piacevoli*, Firenze, G. Ricci, 1815, V.

Niccolò MARTELLI, *Il primo libro delle lettere*, trascrizione a cura di Barnaba Lucchesi, Banca dati "Nuovo Rinascimento", 2009, (www.nuovorinascimento.org)

Publio OVIDIO Nasone, *Le metamorfosi*, introduzione di Gianpiero Rosati, traduzione di Giovanna Faranda Villa, note di Rossella Corti, Milano, Rizzoli, 1984

Giancarlo PASSERONI, *Favole esopiane*, Milano, Ranieri Fanfani, 1823.

Francesco PETRARCA, *Trionfi*, a cura di Guido Bezzola su testo approntato da R. Ramat, Milano, Rizzoli, 1957.

Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, Edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2019.

Angelo POLIZIANO, *Stanze*, a cura di Saverio Orlando, Milano, Rizzoli, 1988.

Angelo POLIZIANO, *Rime*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1992.

Torquato TASSO, *Le rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994.

Benedetto VARCHI, *De sonetti di m. Benedetto Varchi, parte prima*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1555.

Benedetto VARCHI, *Storia Fiorentina*, Firenze, Le Monnier, 1857.

Bibliografia secondaria

Simone ALBONICO, *Ordine e numero. Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche nel Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

Annalisa ANDREONI, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012.

Annalisa ANDREONI, *Il Petrarca di Benedetto Varchi*, in *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca.* Atti del Convegno di studi (Bari, 20-22 maggio 2015), a cura di E. Tinelli, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 259-266.

Annalisa ANDREONI, *Varchi letterato: Dante, Petrarca e la questione del classicismo* in *Varchi e dintorni.* Journée d'études ELCI, Université Paris IV-Sorbonne, 21 marzo 2016, a cura di F. Dubard de Gaillarbois, in ‹‹Études culturelles italiennes Sorbonne Universités», 2017, 5.

Annalisa ANDREONI, *Poetica e poesia in Benedetto Varchi. Note sulle lezioni aristoteliche degli anni Cinquanta* in *La cultura poetica di Benedetto Varchi*, Freie Universität Berlin, in c.s., 2018.

Luigi BALDACCI, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento,* Padova, Liviana Editrice, 1974.

Luigi BALDACCI, *Lirici del cinquecento*, Milano, Longanesi, 1975.

Anna BUIATTI, *Amelonghi, Girolamo, detto il Gobbo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, vol. 2, 1960.

Alberto CASADEI - Marco SANTAGATA, *Manuale di letteratura italiana medievale e moderna*, Bari, Laterza, 2007.

Arrigo CASTELLANI, *Italiano e fiorentino argenteo* in ‹‹Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza››, Roma, Salerno editrice, 1967, I, pp. 17-35.

Aldo CASTELLANI, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze, Le ‹‹canzone›› e mascherate di Alfonso de' Pazzi*, Città di Castello, Olschki, 2006.

Giovanni CIPRIANI, *Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino*, Firenze, Olschki, 1980.

Alberto DE ANGELIS, *I sonetti delle Opere Toscane di Luigi Alamanni*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Trento, a.a. 2011/2012, prof. Andrea Comboni.

Carlo DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

Francesco FLAMINI, *Storia della letteratura italiana: il Cinquecento*, Livorno, Raffaello Giusti, 1941.

Diletta GAMBERINI, *Marginalità e innovazione nella poesia di Benvenuto Cellini* in «Il capitale culturale», Macerata, EUM, X, pp. 317-329, 2014.

Marziano GUGLIELMINETTI, *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994.

Pompeo LITTA, *Famiglie celebri d'Italia*, Milano, Giulio Ferrario, 1819, XXII, disp. 128, tav. IV.

Silvia LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)* in ‹‹Strumenti critici››, Bologna, Il Mulino, 39-40, pp. 265-300, 1979.

Salvatore LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana*. *Studi su Benedetto Varchi*, Roma (Manziana), Vecchiarelli Editore, 2008.

Paola MANNI, *Ricerche su tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in ‹‹Studi di Grammatica Italiana››, Firenze, Le Lettere, 1979, pp. 115-171.

Giorgio MASI, *Politica, arte e religione nella poesia dell'Etrusco (A. de' P.),* in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma.* Atti del seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006, a cura di A. Corsaro - P. Procaccioli, Manziana, 2007, pp. 301-358.

Giorgio MASI, *A. de' P. (l'Etrusco)* (Firenze 1509-1555), in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. Motolese et al., Roma, Salerno editrice, 2014, II, pp. 271-280.

Giorgio MASI, *Pazzi, Alfonso de', detto l'Etrusco* in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 2015, vol. 82.

Giulio NEGRI, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, Bernardino Pomatelli, 1722.

Robert NOSOW, *The debate on song in the Accademia Fiorentina*, in ‹‹Early Music History››, XXI, Cambridge University Press, 2002, XXI, pp. 175-221.

Francesco PALERMO, *I manoscritti Palatini di Firenze ordinati ed esposti da Francesco Palermo*, Firenze, R. Biblioteca Palatina, 1853.

Giuseppe PATOTA, *Lineamenti di grammatica storica dell'italiano*, Il Mulino, Bologna, 2002.

Giovanni PATRIZI, *Domenico di Giovanni detto il Burchiello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 1991, vol. 40.

Giorgio PEDROTTI, *Alfonso de' Pazzi, accademico e poeta*, Pescia, E. Cipriani, 1902.

Michel PLAISANCE, *L'Accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.

Margherita QUAGLINO, *Il volgare e il principe. Politica culturale e questione della lingua alla corte di Cosimo I,* in «Annali di Storia di Firenze», Firenze, Firenze University Press, 2014, IX, pp. 87- 110.

Jacopo RILLI, *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini dell'Accademia Fiorentina*, Firenze, Matini, 1700.

Gerhard ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Collana Piccola Biblioteca, 1966-68, vol. 2.

Carla ROSSI, *Musica senza note, Alfonso de' Pazzi e il giovane con liuto del Bronzino*, in *Miscellanea di Studi in onore di Antonio Lanza*, a cura di M. Ceci e M. Troncarelli, Roma, 2020.

Giuseppe SECCHI, *Recensione a Pedrotti*, in ‹‹Giornale storico della letteratura italiana››, Torino, Loescher Editore, 1903, XLI, pp. 394-401.

Ulrich SHULZ-BUSCHHAUS, *Le "Rime" di Giovanni Della Casa come 'lectura Petrarce"* in ‹‹Studi petrarcheschi››, Roma, Salerno Editrice, 1987, vol. 4, pp. 413-426.

Paolo SIMONCELLI, *La lingua di Adamo. Guillaume Postel tra accademici e fuoriusciti fiorentini*, Città di Castello, Olschki, 1984.

Paolo TROVATO, *Il primo cinquecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, il Mulino, Bologna, 1992.

Robert WEISS, *Alamanni Luigi* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1960, vol. 1.

Domenico ZANRÈ, *Cultural Non-Conformity in Early Modern Florence*, Aldershot, Ashgate, 2004.

Strumenti

Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI), a cura di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002, (http://www.gdli.it).

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO), (http://tlio.ovi.cnr.it).

Vocabolario Treccani, (https://www.treccani.it/vocabolario).